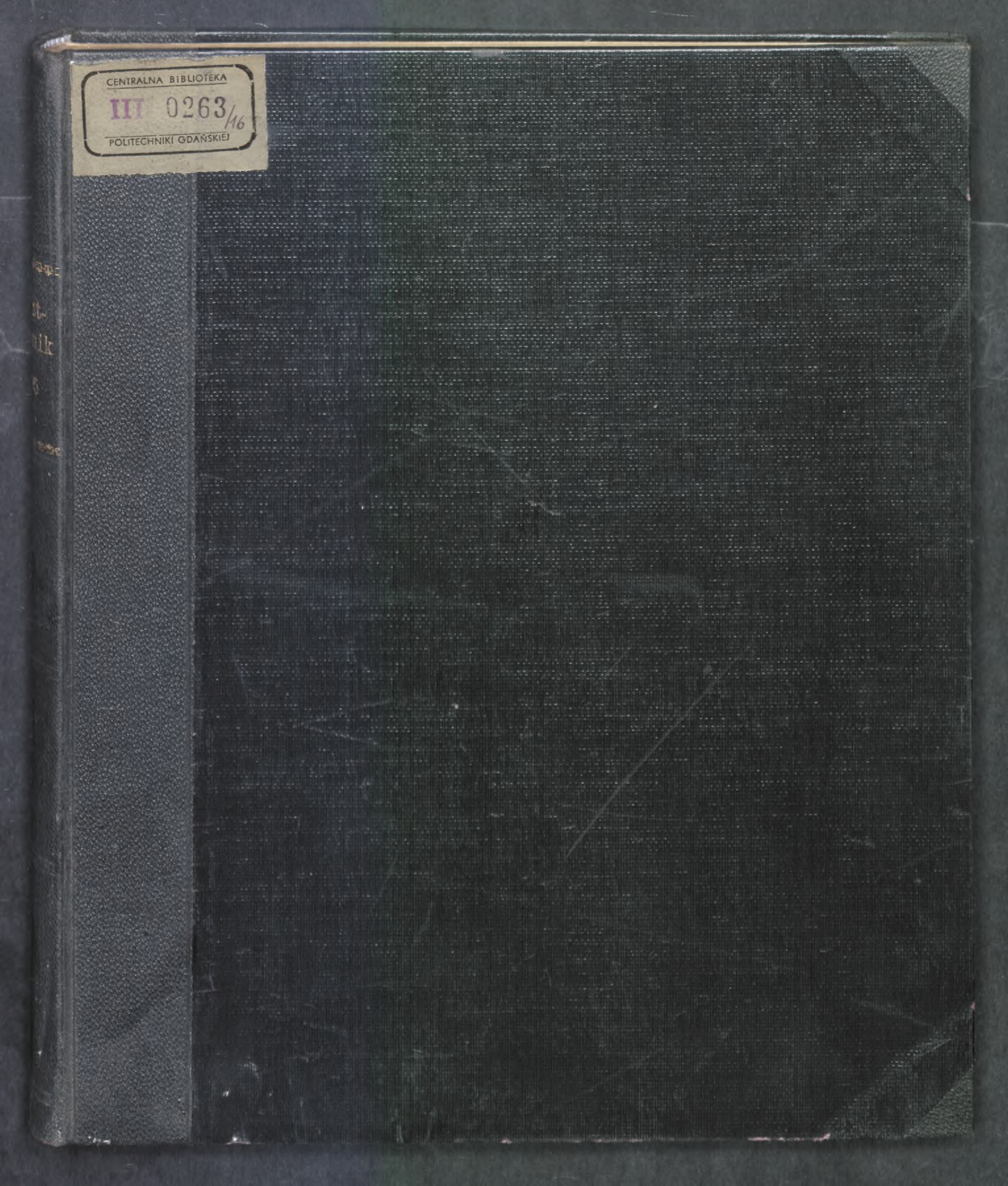

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0263/16
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


Kunst-
Chronik
1905

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

SECHZEHNTER JAHRGANG





LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1905


POLITECHNIKA
BIBLIOTEKA
GŁÓWNA
GDAŃSKA

Kunstchronik

Neue Folge

Inhalt des sechzehnten Jahrgangs

Bücherschau und Kunstblätter

Nekrologe

Personalien

Wettbewerbe

Denkmäler

Sammlungen und Ausstellungen

Archäologisches

Kongresse

Ausgrabungen und Funde

Vereine und Institute

Vermischtes

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 1. 14. Oktober

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

SANDFORD ARTHUR STRONG UND SEIN WERK ÜBER DIE HANDZEICHNUNGEN DES HERZOGS VON DEVONSHIRE [1])

Da der englische Gelehrte, von dem die Rede ist, auch mit deutschen Kollegen in Beziehung gestanden, so mag es nicht überflüssig sein, ihn, in Betracht seiner Verdienste im Gebiete der Wissenschaft und der Kunst, unseren Lesern wenigstens mit einigen Worten hier bekannt zu machen. Sein im vergangenen Januar erfolgter Tod ist in den Kreisen der gebildeten Gesellschaft allgemein bedauert worden. Die von ihm hinterlassene Lücke wird um so mehr empfunden, weil man das Bewußtsein hatte, daß er durch seine unermüdlichen Bestrebungen noch gar vieles hätte leisten können, wäre er nicht im frischen Alter von vierzig Jahren seiner humanistischen Wirksamkeit entrissen worden.

Schon als Student in der Universität Cambridge entwickelte er sich in der Erlernung des Sanskrit und anderer orientalischer Sprachen. Bereits 1885 siedelte er als Bibliothekar nach Oxford über und kam daselbst mit Max Müller in Berührung. Auf Neubauers Veranlassung ging er später nach Paris, wo er sich Ernst Renan in freundschaftlichem Verkehr anschloß und seinen orientalischen Literaturstudien weiter hingab.

Seine geistige Begabung war eher die des Kritikers als des Linguisten; und das, was ihn speziell kennzeichnete, seine gesunde und schlichte Urteilsfähigkeit.

Seit zehn Jahren war er vom Herzog von Devonshire zum Bibliothekar in seinem berühmten Wohnsitz zu Chatsworth berufen und fast gleichzeitig zum Professor des Arabischen in der Londoner Universität ernannt worden.

Mit Kunststudien hatte er sich übrigens von früh auf auch beschäftigt und sich demgemäß befähigt, die Kunstschätze des genannten Herzogs in eigenen Werken zu illustrieren, nämlich zuerst die Sammlung der Gemälde, hernach diejenige der Handzeichnungen, die wir eben hier in Betracht zu nehmen vorhaben.

Im Jahre 1897 verheiratete er sich mit Fräulein Eugenie Sellers, einer bekanntlich im Gebiete der griechischen Archäologie wohlbewanderten Gelehrten. Schließlich wurde er im selben Jahre zum Bibliothekar des Hauses der Lords ernannt. Als leidenschaftlicher Politiker und Historiker veröffentlichte er gar manche Schrift über Geschichtliches. Durch Überarbeitung jedoch wurde mittlerweile seine Gesundheit arg zerrüttet und unterlag er den Folgen einer unüberwindlichen Blutarmut, so daß er verschiedene Arbeiten unvollendet zurücklassen mußte.

In dem von der Royal Asiatic Society ihm gewidmeten Nekrolog, welchem wir diese Angaben entnommen, liegt eine lange bibliographische Liste seiner Originalbeiträge vor, die sich auf orientalische Studien beziehen. — Dem Schreiber dieser Zeilen, welchem das Glück beschieden worden, den ernst gesinnten, rechtschaffenen Mann persönlich kennen und schätzen zu lernen, möge es hiermit gegönnt sein, etwas dazu beizutragen, um sein Andenken unter den deutschen Kunstbeflissenen wach zu erhalten.

* * *

Kritische Bemerkungen über Handzeichnungen hat Professor Strong zuerst bei einer Auswahl aus der Sammlung Pembrooke zu Wilton House veröffentlicht, worin gar manche wertvolle Stücke geschildert werden. Noch bedeutender aber ist das die Sammlung Devonshire betreffende Werk, ein siebzig Faksimileblätter mit erläuterndem Text enthaltender Prachtband. Zwar war diese Kollektion bereits durch eine Anzahl Aufnahmen der Firma Braun bekannt und von Crowe und Cavalcaselle, vornehmlich aber von Morelli untersucht worden; die neuerdings getroffene Wahl jedoch bezieht sich auch auf eine beträchtliche Zahl bisher unbekannter oder unbeschriebener Exemplare von künstlerischem sowohl als geschichtlichem Wert.

Von deutschen Meistern kommen nur sechs Blätter vor, das heißt zwei echte Federzeichnungen Albrecht Dürers (ein schönes männliches Bildnis, datiert MDXVIII und eine heilige Familie), drei von Hans Holbein d. j., von denen das eine die Könige Heinrich VII. und Heinrich VIII. in reicher Kleidung darstellt, leider etwas verdorben, ein anderes ein herrliches männliches Antlitz eines Unbekannten schildernd, ein drittes seine Meisterschaft in Vorbildern von Arbeiten für die Goldschmiedekunst bezeugend. Von Hans Baldung Grien ein untrügliches Studium zu Adam und Eva.

1) *Reproductions of drawings by old masters in the collection of his Grace the Duke of Devonshire at Chatsworth.* Edition limited to eighty copies. Duckworth & Co. 3 Henriette Street, Covent Garden, London W. C.

Sonst ist mit Ausnahme zweier Blätter, die vier Seiten eines Skizzenbuches vom alten Jan Brueghel wiedergeben, alles der italienischen Kunst entnommen, die Autor in dem bezüglichen Text in der toskanischen, norditalienischen und römischen Schule verteilt.

Eine wichtige Klassifizierung und Beurteilung gerade der italienischen Zeichnungen ist bekanntlich keine leichte Sache, besonders da, wo nur wenige anschauliche Elemente vorkommen. Viel des Fraglichen kann sich da einstellen; vor allem ob eine Zeichnung echt oder unecht zu erachten ist; ob sie der einen oder der anderen Schule gehöre, einem Hauptmeister oder seiner Nachfolgerschaft, ob sie als Vorstudie oder Nachbildung zu betrachten sei.

Diesem Sachverhalt gegenüber hat Professor Strong gewissermaßen den Mittelweg eingehalten. Bei Herstellung der Faksimileliste hat er sich nämlich vorgenommen, die früher angegebenen Autornamen bei den Zeichnungen insofern anzunehmen, als sie nicht gar zu schroff den Ergebnissen der neueren Kritik widersprechen. Handelt es sich also z. B. um Karikaturen von Lionardo, so unterscheidet er wohlweislich das Richtige vom Trüglichen, und gibt selbst an, daß die bezüglichen Spezimina in Chatsworth fast durchgehend Fälschungen sind, mit Ausnahme des Blattes mit fünf kleinen Köpfen, die er seiner Wahl eingereiht.

Herrlich sind außerdem einige andere Stücke aus der toskanischen Schule, namentlich die zwei Studien zu weiblichen Figuren, welche Dom. Ghirlandaio in seinen Fresken in Santa Maria Novella verwertete.

In der dem Verocchio zugeschriebenen Vorlage zu einem skulpierten Altar spricht er nach Gebühr seinen Vorbehalt aus, indem er dafür eher die Schule der della Robbia vorschlägt, deren Anlagen er besonders in den Dekorationsmotiven darin wahrnimmt.

Zu den edelsten Leistungen der florentinischen Schule möchte ich hier noch auf ein männliches Porträtstudium von Pontormo hinweisen, worin man unschwer den Lehrer des vorzüglichen Bildnismalers Angelo Bronzino ahnen mag, von dem sodann auch ein feines Antlitz eines Jünglings vorliegt. Dieses bringt Autor auf einen Vergleich mit dem sogenannten Cesare Borgia, der aus der Sammlung Borghese zu Rothschild in Paris überging, ein Bildnis, das er schließlich, im Einverständnis mit O. Mündler, eher dem Parmigianino zumuten möchte, wie mir scheint, ohne zwingenden Grund.

* * *

Reichhaltiger an wichtigen Blättern stellt sich die venezianische Schule dar. Dem seltenen Vittore Pisano darf wohl eine mit feinem Silberstift sauber ausgeführte Figur einer Ziege zugedacht bleiben. An einen anderen weniger bekannten Veronesen weiterhin gemahnt mich ein mit der Feder als etwas ganz Fertiges, an und für sich ausgeführtes Werk, in welchem eine bacchische Gruppe auf einem Karren dargestellt ist. Ich muß nämlich dabei an ein mythologisches Stück in der Handzeichnungsammlung des Louvre denken, das mit dem Namen von Galeazzo Mondella, einem veronesischen Gemmenschneider von Ende des 15. Jahrhunderts versehen ist. Ein Vergleich mittelst Photographie wäre da besonders ratsam. Es dürfte sich damit die Ähnlichkeit, wenn auch nicht die Identität, der Herkunft der zwei Zeichnungen kund machen. Professor Strong hingegen weist auf Dr. Kristellers Vermutung, es könnte sich um den Kupferstecher Zuan Andrea handeln.

Ein Kapitalblatt in bewunderungswürdiger Federbehandlung ist dasjenige, das einen Tritonenkampf darstellt, von keiner anderen Hand als der des mächtigen Andrea Mantegna. Er ist das Vorbild nicht nur eines bekannten gleichzeitigen Stiches, sondern wurde in Oberitalien oftmals als Motiv für Terrakottafriese verwendet.

Nicht ohne Beziehungen zu dem Meister sodann ist eine kleinere, seiner Schule zugeschriebene Zeichnung, worin uns vier stehende Heiligenfiguren vorgeführt werden. Über diese hat sich bereits Dr. Jean Paul Richter auf sinnige Weise in einer englischen Schrift *(Lectures on the National Gallery,* — p. 32) ausgesprochen. Er hat nämlich die Ähnlichkeit dieser vier Gestalten mit denen, die in einer der Seitenabteilungen im Triptychon von Mantegna in San Zeno zu Verona vorkommen, nachgewiesen. Ob die gezeichneten Figuren nun wirklich auf dessen Schwager Giovanni Bellini zurückzuführen, wie Richter meint, möchte ich dahingestellt lassen. Professor Strong hält sich an Kristellers Ansicht, der doch die Zeichnung für den großen Künstler etwas zu schwach hält. Ein sicheres Urteil hierüber wird wohl immer schwer zu beschließen sein.

Köstliche Äußerungen der erzählenden Weise Carpaccios erschließen einige ansprechende skizzierte Kompositionen. Verdächtig kommt mir freilich eine vor, die, nach Angabe Dr. Gustav Ludwigs, auf die traditionelle Ursulalegende Beziehung haben sollte. Indem ich dem englischen Gelehrten beistimme, wenn er bemerkt, daß diese Federskizze mit einer Freiheit behandelt ist, die in manchen Skizzen Rembrandts wahrzunehmen, möchte ich hinzufügen, daß in beiden Fällen möglicherweise an ein und dieselbe Hand eines Fälschers zu denken sei.

Das *Martyrium eines Heiligen vor Gericht* ist bereits in Morellis kunstkritischen Studien als eine freie, kleine Erfindung Giorgiones aufgenommen worden. Gedenkt man aber, wie viel giorgioneske Züge in den Erzeugnissen gar mancher Venezianer vorkommen, so könnte wohl auch diese jedenfalls recht malerisch aufgefaßte Zeichnung auf einen anderen Meister zurückzuführen sein. Professor Strong findet eine Ähnlichkeit darin mit einer Episode in den legendarischen Darstellungen von Lorenzo Lotto in Trescore (bei Bergamo); mich haben die vollen, runden Figürchen stets an einen Maler wie Nicolo Giolfino aus Verona erinnern wollen.

In die Reihe der reiferen Werke gehört ein fast lebensgroßer Frauenkopf in schwarzer Kreide. (Nr. 48) Bei der unbestimmten Benennung 16. Jahrhundert möchte unser Autor den Namen des Bonifazio vorschlagen. Irre ich mich nicht, so ist darin eher einer der beliebten Typen Bern. Licinios zu bestätigen.

Von den zwei dem Tizian zugesprochenen Blättern dürfte am ehesten derjenige eines heiligen Hieronymus in der Wildnis anerkannt werden; die ganz weiche Studie eines bärtigen Mannesantlitzes hingegen ist wohl nichts anderes als ein Abdruck, eine Pausierung einer Originalzeichnung. Was den gewaltigen Giov. Ant. da Pordenone anbelangt, so möchte ich ihm eher den lebendig und breit geschilderten Tod des Petrus Martyr Nr. 24) als die zwei anderen Blätter (Nr. 38, 44) zumuten. Nur in ersterem dürfte seine schwungvolle, lebendige Manier zu erblicken sein.

Zuletzt hätte ich fast die höchst charakteristische *Studie zur Figur eines Propheten,* von Fra Sebastiano del Piombo, versäumt.

In bezug auf Lombarden mögen nur zwei Beispiele erwähnt werden. Bestechend zwei Kopfstudien zu einer Madonna und dem Kinde. Wiewohl als Boltraffio ausgegeben, vermutet Autor, sie könnten von einem anderen Leonardesken herkommen, nämlich von Ambrogio de Predis. Ich dächte die Angabe: *forgery* (Fälschung) wäre da das Zutreffende; so hart und unverstanden kommen mir die Striche vor, mit denen eine besondere Abrundung des Dargestellten zu erzielen getrachtet worden ist.

Besser steht's mit dem Ledamotiv, schon von Morelli als untrügliches Erzeugnis Bazzis illustriert.

Die Zeichnungen der sogenannten römischen Schule führen meistens den hochklingenden, hergebrachten Namen Raffaels. Eine derselben ist wohl sicher von ihm und zwar von unaussprechlichem Reize. Es ist dies eine kleine Federstudie zu einem Madonnenrundbild mit Heiligen, aus der Frühzeit des Meisters, man möchte sagen, noch unter dem Einfluß seines Mitbürgers Timoteo Vite (Nr. 19). — Als sehr zweifelhaften *Pinturicchio* nimmt hingegen unser Autor selbst eine ganz mechanisch leblos ausgeführte Arbeit an, die einer der Geschichten von Aeneas Sylvius Picolomini in der Libreria zu Siena entnommen ist.

Der Leo X. vorstellende Kopf, wenn auch nicht von Raffael (Strong mit Wickhoff schlagen Fra Seb. del Piombo vor) ist insofern interessant, weil er annehmbarerweise den Papst naturtreu und nicht geschmeichelt wie im berühmten Pittibildnis wiedergibt, sondern annähernd wie er in der Statue in S. Maria in Aracoeli vorkommt.

Raffaelischer Geist weht immerhin aus einigen anderen Blättern; so z. B. aus einer Episode zur Geschichte der Iphigenia und aus dem Studium des oberen Teiles der Transfiguration, wenn man auch einstimmig mit Autor des Textes kaum Eigenhändiges des Meisters darin zu bestätigen vermag. (Nr. 19 u. 25).

Sein Schüler Perino del Vaga ist richtig in einer *Auferstehung Christi* angegeben; nur ist es merkwürdig, daß mir ähnliche Zeichnungen noch zweimal vorgekommen. Von einer weiß ich zwar nicht mehr, wo ich sie gesehen, die andere aber, ebenfalls flott ausgeführt, befindet sich im Kestnermuseum zu Hannover.

In dieser kurzen Musterung nun dürfte wohl noch manch Denkwürdiges erwähnt werden; Einiges hingegen ist verschwiegen worden, was aus der Wahl besser hinterblieben wäre. Wie dem auch sei, so ist das besprochene Werk als ein höchst anerkennenswertes zu bezeichnen, sowohl hinsichtlich des streng überlegten Textes als des entsprechenden graphischen Teiles. Die äußere Ausstattung aber ist eine solche, wie man sie sich kaum schöner und vornehmer denken könnte. Die großen Seiten des Bandes *(Folio Imperial)* in japanischem Pergamentpapier, die photographischen Abdrücke durchgehend musterhaft ausgeführt, die Einbindung aus dunklem Marokkoleder, vornehm mit dem in Gold eingedruckten herzoglichen Wappen.

GUSTAV FRIZZONI.

DAS KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN POSEN

Von Karl Simon

Der Nordosten Deutschlands ist arm an Museen. Jenseit Berlins gähnen große Lücken. Mit weiten geographischen Sprüngen folgen auf die Reichshauptstadt Schwerin, Breslau, Danzig, Königsberg; in Stettin sind die Dinge erst im Werden. Auf den Rang von Kunstmuseen können aber nur die Schweriner und Breslauer Museen Anspruch erheben. Im Danziger Provinzialmuseum nehmen die Naturwissenschaften einen bevorzugten Platz ein, während das städtische sich auf heimische Altertümer beschränkt. Dasselbe gilt vom Prussiamuseum in Königsberg. Diese Lücke soll jetzt das Kaiser Friedrich-Museum in Posen, dessen Eröffnung Anfang Oktober stattfindet, an seinem Teile ausfüllen; ebenso wie die Posener Akademie und die neue Danziger technische Hochschule das Netz deutscher Bildungsanstalten im Osten engmaschiger gestalten sollen. Wenn jetzt hier und da hervorgehoben wird, daß »mit Bibliotheken und Museen dem Deutschtum hier nicht geholfen« wird, so muß darauf hingewiesen werden, daß Bibliothek und Museum nicht aufs Geratewohl vom Staate hierhin gesetzt wurden, sondern daß sie, freilich durch die preußische Staatsregierung ausgiebig und mit vollstem Verständnis gefördert, organisch erwachsen sind.

Wie so oft, legten auch hier wissenschaftliche Vereine die ersten Keime. Einmal hatte der seit Jahrzehnten bestehende naturwissenschaftliche Verein Sammlungen angelegt, und sodann begann die 1885 gegründete historische Gesellschaft für die Provinz Posen und den Netzedistrikt vorgeschichtliche und kulturgeschichtliche Altertümer zu sammeln. Endlich tauchte auch der Gedanke an eine öffentliche Bibliothek auf, und mit warmem Interesse nahm sich die Provinzialverwaltung dieser verheißungsvollen Anfänge an, so daß 1894 die Vereinigte Landesbibliothek und Provinzialmuseum dem Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Die Benutzung der Anstalten war so außerordentlich groß und kam einem dringenden Bedürfnis so fühlbar entgegen, daß die Regierung dem Plane, beide Anstalten zu trennen und auf eine breitere Basis zu stellen, wohlwollendste Förderung zuteil werden ließ. 1899 wurde der Bau des Provinzialmuseums auf staatlichem Grund und Boden auf Staatskosten begonnen und 1903 der Provinz übergeben.

* * *

Das nach Plänen des Oberbaudirektors Karl Hinckeldeyn vom Reg.-Baumeister Ahrns in den Formen der Hochrenaissance aufgeführte Gebäude steht im Zentrum der Stadt, mit der Front nach dem Wilhelmsplatz, auf drei Seiten von Straßen umgeben. Die Front — infolge der Gestaltung des zur Verfügung stehenden Terrains die Schmalseite — und die Südseite sind in Wünschelburger Sandstein über einem Granitsockel aufgeführt. Der Mittelbau der Frontseite wird durch vier Halbsäulen, mit Giebelfeld darüber, gegliedert; die etwas zurücktretenden Flügel durch Pilaster. Über und zwischen den Fenstern zeigen Füllungen aus Glasmosaik die Bildnisse von Künstlern der Vergangenheit, an der Südseite die Allegorien der Künste und Gewerbe. An der Rückseite ist ein Sgraffitogemälde mit der Darstellung der drei Naturreiche angebracht. Die Entwürfe zu dem malerischen Schmuck rühren von Hans Koberstein-Berlin her.

Im Inneren des Vestibüls haben die Orignalmodelle von zwei Standbildern der Siegesallee Aufstellung gefunden: Friedrich II. von Joseph Uphues und Friedrich Wilhelm II. von Adolf Brütt — die Standbilder der Könige, unter deren Regierung der Netzedistrikt und Neu-Südpreußen dem Königreiche einverleibt wurde.

Den Mittelpunkt im Inneren bildet der große Lichthof, in dem größere Skulpturwerke Aufstellung finden sollen. Vorläufig sind außer der Büste des Schlüterschen Großen Kürfürsten Ludwig Manzels »Friede von Waffen geschützt« und Stephan Sindings »Barbarenmutter« hier untergebracht, beides Geschenke des Kultusministers. An den Langseiten des Lichthofes harren über einem plastischen Kinderfries sechs große Wandfelder des malerischen Schmuckes, der einmal eine wundervolle Aufgabe sein wird. Die Lünetten der Schmalseiten sind mit dekorativen Malereien von Hans Koberstein provisorisch versehen.

Um den Lichthof gruppieren sich in zwei Geschossen die Geschäfts- und Sammlungsräume; auf der Rückseite kommt noch ein Untergeschoß hinzu.

Außer den eigentlichen Kunstsammlungen umfaßt das Museum, der Geschichte seiner Entstehung entsprechend, eine naturwissenschaftliche und eine prähistorische Sammlung.

Die naturwissenschaftliche Sammlung, im Untergeschoß (an der östlichen Schmalseite) ungünstig aufgestellt, hat im wesentlichen die Aufgabe, die Flora und Fauna der Provinz zur Anschauung zu bringen.

Über dieser Sammlung befinden sich im Erdgeschoß die vorgeschichtlichen Altertümer, die in der Provinz Posen in außerordentlich großer Zahl gefunden werden. Der wichtigste zusammenhängende Fund, der hier gemacht ist, ist der von Gorszewice, der seinerzeit die Aufmerksamkeit Virchows in höchstem Grade erregte, wichtig durch den Handelsverkehr mit Italien beweisende Stücke und die mehrfach hervortretenden Versuche, die Gefäße in Tierformen herzustellen. Während die eine Langseite des Gebäudes (Norden) vorläufig dem Schulmuseum der Posener Lehrervereinigung mit Anschauungsmaterial aller Art eingeräumt ist, nimmt die südliche Langseite die Sammlung der Gipsabgüsse ein, die die Hauptepochen der Plastik an typischen, möglichst noch nicht allzu abgegriffenen Beispielen veranschaulichen soll. Freilich mußte vorläufig *ein* Raum für Antike, Mittelalter und italienische Renaissance in Anspruch genommen werden, ein zweiter enthält die Werke späterer Zeit. Als besonders bemerkenswert sei das als Abguß nicht häufige Grabmal des Grafen von der Mark von G. Schadow genannt, auch dieses ein Geschenk des Kultusministers.

* * *

Die Verbindung mit dem Obergeschoß stellt an der Frontseite eine Wendeltreppe, vom Lichthof aus die doppelarmige Haupttreppe her. Nach Westen zu erstrecken sich hier im Obergeschoß die Sammlungen kulturgeschichtlicher Altertümer und kunstgewerblicher Objekte, die in drei großen, hohen Räumen untergebracht sind. Die Schwierigkeit lag hier an der geringen Höhe künstlerischer Kultur in den ehemals polnischen Landesteilen. Von einer selbständigen Entwickelung kann hier nicht gesprochen werden. Die bedeutsameren Denkmäler werden importiert; aus Deutschland (als Beispiel seien die Vischerschen Grabplatten genannt), aus Italien. Das bedeutsamste Bauwerk der Stadt Posen selbst ist das Werk eines Italieners, Giovanni Battista di Quadro.

Auch das Kunsthandwerk in engerem Sinne hat, wie es scheint, keine allzu bedeutende Rolle gespielt; freilich mag viel verloren gegangen, anderes noch nicht wieder ans Licht getreten sein. Bemerkenswert ist die große Zahl schöner kirchlicher Geräte, die sich noch in den Kirchenschätzen finden.

So kann die kulturgeschichtliche Sammlung des Museums nur den ärmlichen Charakter der künstlerischen Vergangenheit der Provinz widerspiegeln.

Am bemerkenswertesten sind noch die Altertümer der deutschen Innungen, die von deren kräftigem Gedeihen ein ehrenvolles Zeugnis ablegen. Sonst wären noch zu erwähnen: Proben einheimischer Weberei (Lissa) und Keramik (Fraustadt). Auch die Stickereisammlung zeichnet sich durch Reichhaltigkeit und Schönheit aus.

Sonst hat einen Hauptanteil an dem Zustandekommen der kunstgewerblichen Sammlung das Berliner Kunstgewerbemuseum, aus dem eine Anzahl von Objekten überwiesen wurde. So konnte von Keramik und Glas eine Übersicht geboten werden. Dazu kommen Erwerbungen des Museums selbst: Möbel, Porzellan, Gobelins usw. Mit einer Sammlung modernen Kunstgewerbes ist ein verheißungsvoller Anfang gemacht. Zu einem Glasfenster im kunstgewerblichen Saal hat Hans Christiansen den Entwurf geliefert.

Die eigene Gemäldesammlung des Museums ist nicht groß und besteht noch zum Teil aus Leihgaben der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin. An Erwerbungen, Schenkungen oder sonstigen Leihgaben ist indessen doch einiges vorhanden; wir nennen Werke von M. Brandenburg, Paul Bürck, Hans

Christiansen, H. Herrmanns, A. Loges, Ludwig Noster, Max Rabes, Zuloaga.

Den wertvollsten Bestandteil des Museums bilden zweifellos die Kunstsammlungen des Gräflich Raczynskischen Familienfideikommisses mit ihren gegen zweihundert Nummern, jene Sammlung des Grafen Athanasius Raczynski, die er in langjähriger Tätigkeit mit feinsinnigem Verständnis zusammengebracht hat. Da sie bis vor kurzem einen Bestandteil der Berliner Königlichen Nationalgalerie bildete, bis sie, zunächst auf dreißig Jahre, dem Kaiser Friedrich-Museum zur Aufstellung übergeben wurde, ist ihre Kenntnis in weiteste Kreise gedrungen, so daß von einer näheren Charakterisierung an dieser Stelle Abstand genommen werden kann.

* * *

Außer den eigentlichen Sammlungsräumen seien noch genannt ein für etwa 140 Personen Platz bietender Vortragssaal und ein Saal für wechselnde Ausstellungen, der zur Zeit der Eröffnung eine Ausstellung für moderne Wohnungskunst enthalten wird.

Ein Studienzimmer im Erdgeschoß mit kunstgeschichtlicher Bibliothek und einer Sammlung von Vorlegeblättern, für vierzig bis fünfzig Personen Raum gewährend und auch abends zugänglich, soll Gewerbetreibenden und Kunstfreunden Gelegenheit geben, ihren künstlerischen Gesichtskreis zu erweitern.

Besondere Erwähnung verdient gleichfalls noch das Maleratelier, das dem nach Posen berufenen Maler Karl Ziegler zur Verfügung gestellt ist, der zunächst die Aufgabe hat, die Posener Zeichenlehrer künstlerisch weiter zu fördern. Der in dieser Berufung zum Ausdruck kommende Wunsch, künstlerisch schaffende Kräfte in der Provinz ansässig zu machen, kann nur mit aufrichtiger Freude begrüßt werden.

Bei der Beurteilung des Ganzen muß berücksichtigt werden, daß — abgesehen von der dem Museum selbst nicht gehörenden Raczynskischen Gemäldegalerie — ein älterer Kunstbesitz fast gar nicht vorhanden war, sondern daß selbst der Grundstock erst geschaffen werden mußte. Dem Mangel an einer älteren künstlerischen Kultur in Stadt und Provinz steht nun aber eine selten rege Empfänglichkeit als Äquivalent gegenüber, und die Gefahr einer auf dem Goldschatz alter Kultur satt ausruhenden Fafnirexistenz, die in alten Kulturzentren nicht überall überwunden worden ist, ist hier ausgeschlossen.

»Sehet, das Neue
Findet uns neu.«

Die Aufgaben des Museums, deren Lösung freilich die andauernde Opferwilligkeit aller in Betracht kommenden Faktoren erfordert, ergeben sich aus dem Bisherigen von selbst: die Sammlung von naturwissenschaftlichen Objekten, Altertümern der Vorgeschichte und der Kulturgeschichte und des einheimischen Kunstgewerbes; Ergänzung der allgemeinen kunstgewerblichen Sammlung, weniger mit Rücksicht auf historische Vollständigkeit als auf künstlerische Anregungskraft, die fruchtbar wird für Aufgaben der Gegenwart. In der sogenannten großen Kunst eine Sammeltätigkeit gleichfalls weniger von historischen Gesichtspunkten als von der Rücksicht auf die Geschmacksbildung geleitet; vor allem ein Fühlungsuchen mit der modernen Produktion in Plastik, Malerei und besonders im Kunstgewerbe, für das Posen fast noch Neuland bedeutet.

Das würde das Vermitteln des Anschlusses einer ausgedehnten und — wenn nicht alles trügt — zukunftsreichen Provinz an die große künstlerische Bewegung der Gegenwart bedeuten, das Einbeziehen eines bisher fast abgestorbenen Gliedes in die Blutzirkulation des Gesamtorganismus, dem selbst dadurch vielleicht ein erhöhter Pulsschlag mitgeteilt wird.

BÜCHERSCHAU

Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für das Jahr 1903. Unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner herausgegeben von Hofrat Dr. *Josef Maria Eder.* 17. Jahrgang. Mit 220 Abbildungen im Text und 27 Kunstbeilagen. Halle a. S., Verlag von Wilhelm Knapp. Preis 8 M.

Das Edersche Jahrbuch ist für die Freunde der Photographie, für Fachmänner und Laien, eine unerschöpfliche Fundgrube der Belehrung und Unterhaltung. Die jährliche Ausbeute ist auf keinem Felde so ergiebig, die Elektrotechnik vielleicht ausgenommen, als auf dem der photographischen Arbeits- und Vervielfältigungskunst. Es kann uns daher nicht Wunder nehmen, wenn sich über ein halb Hundert Mitarbeiter, darunter die Besten auf diesem Gebiete, mit über siebzig Originalbeiträgen in den Dienst des Jahrbuches stellten, eine Anzahl, die selbst vor dem Versuche einer klassifizierenden Umschau zurückhält. Wir entnehmen der Fülle des Stoffes darum nur einige Proben: Stereoskopische Photographie in natürlicher Größe, Nummerierung der Blenden, telephotische Linsen, das Photographieren seltener Wolkenformen, eine Reihe Aufsätze über den Dreifarbendruck, neue Methoden der Objektivprüfung, Die Nachwirkung des Lichtes in der Schicht und sein Nachklingen im Auge (die Behauptung, die Netzhaut des Auges heiße »Retina«, weil sie das Licht im Auge »zurückhält«, ist wohl nur als ein gut angebrachter Sprachscherz aufzufassen). Einzelne Aufsätze behandeln brennende Fragen und Probleme benachbarter Gebiete, z. B. über Apparate für Lichttelephonie, über Lichtstrahlen und Röntgenstrahlen als Heilmittel. Der eigentliche Jahresbericht über die Fortschritte der Photographie und Reproduktionstechnik zeugt von dem Bienenfleiß der sammelnden Mitarbeiter; er nimmt weit über die Hälfte des stattlichen Bandes ein und erstreckt sich über Geschichte und Unterrichtswesen, über Theorie und Praxis auf dem ganzen Gebiete. Von Interesse für Fachleute wie für Liebhaber sind hier außer neuen Apparaten besonders die zahlreichen Rezepte, Winke und Ratschläge zum Fixieren, Verstärken, Abschwächen, Retouchieren, Kolorieren und Vergrößern, sowie zur Anfertigung von allerhand Drucken, von Kinematographien und Galvanos. Ausführliche Register erleichtern das Nachschlagen. Die Kunstblätter, unter denen sich Drei- und Vierfarbendrucke befinden, sind zumeist redende Zeugen der emsigen Arbeit und des stetigen Vordringens nach dem Ziele, immer Vollkommeneres zu schaffen.
L.

Unter dem Titel »**The golden age of classic christian Art**« erscheint demnächst bei Duckworth & Co. in London ein von Dr. J. Paul Richter und A. Cameron Taylor verfaßtes Werk, das die Mosaiken in der Kirche S. Maria Maggiore in Rom zum Gegenstand der kritischen Unter-

suchung hat. Als Resultat der letzteren wird eine bedeutend frühere Epoche der Herstellung angesetzt, als dies bisher der Fall war. Zur Begründung des Urteils sind dem Text zwanzig kolorierte und hundertsechsundvierzig andere Illustrationen beigegeben. Der Preis des in einem Bande, Quartformat, herauskommenden und sicherlich sehr interessanten Werkes, beträgt 5 Guineen. *O. v. S.*

NEKROLOGE

Ernst Artur Seemann, der Begründer des Hauses E. A. Seemann, starb am 5. Oktober, fünfundsiebzigjährig, auf seinem Landsitze in Großbothen. Er wurde am 9. März 1829 in Herford geboren und hat sich um die Kunstgeschichte und Verbreitung des Kunstsinnes vielfältige Verdienste erworben. Einen ausführlichen Nachruf werden wir dem Verewigten noch widmen.

Emile Gallé †. Unter den bahnbrechenden Persönlichkeiten des modernen Kunstgewerbes wird man immer mit Achtung des feinsinnigen, in Formen und Farben so wählerischen, in der Technik so geschickten und weltberühmt gewordenen Glaskünstler Emile Gallé gedenken, der kürzlich in Nancy gestorben ist. Er hat die herkömmliche Starrheit und Farblosigkeit in der Kunstglasfabrikation gebrochen und seine nach Naturmotiven gleichsam gedichteten Gläser durch glühend farbige Flüsse, durch Überfangen und Ätzen zu höchst aparten Gebilden von edelsteinartiger Wirkung erhoben.

Der Maler **Joseph Theodor Coosemans** ist in Brüssel im Alter von 75 Jahren gestorben. Seine Tätigkeit begann um 1863, wo der förderliche Einfluß der Barbizonschule sich in Belgien geltend machte. Er gehörte mit Artau, Baron, Asselbergh der sogenannten Schule von Tervueren an und hat zahlreiche wertvolle Landschaftsbilder geschaffen.

PERSONALIEN

Professor **Max Lehrs** hat den Ruf, als Nachfolger Lippmanns das Direktoramt des Berliner Kupferstichkabinetts zu übernehmen, angenommen und ist zugleich zum Kgl. preußischen Geh. Regierungsrat ernannt worden. Er wird am 1. Januar sein neues Amt antreten. Damit ist die ein Jahr lang in der Schwebe gelassene Frage der Nachfolgerschaft Lippmanns, die zu so vielen Kombinationen Anlaß gegeben hat, auf das glücklichste erledigt. Denn da nach preußischem Usus an die Spitze von Ressorts nicht sowohl der Nächstberechtigte des eigenen Betriebes, als die hervorragendste Autorität von auswärts berufen zu werden pflegt, so konnte in diesem Falle keine bessere Wahl getroffen werden. In Dresden aber wird man mit lebhaftem Bedauern den hochverdienten Gelehrten scheiden sehen, der das Dresdener Kupferstichkabinett zu einem der interessantesten und bestgeordneten Institute dieser Art gemacht und dort in gleich hervorragender Weise die Inkunabelperiode und die Glanzzeit des 16. und 17. Jahrhunderts wie die moderne Kunst der Graphik in ihren feinsten Erscheinungen gesammelt hat.

DENKMÄLER

Die **Statue Friedrichs des Großen,** das Geschenk Kaiser Wilhelms nach Washington und ein Werk des Professor Uphues, hat nun endlich die Reise über den Ozean angetreten, und die Einweihung ist endgültig auf den 16. Oktober festgesetzt worden. Seinen Platz wird das Denkmal im Süden Washingtons auf der Terrasse vor dem neubegründeten Army War College neben den bereits dort postierten Statuen Cäsars, Alexanders d. Gr. und Napoleons I. finden.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Am 1. Oktober wurde im *Künstlerhause*, Bellevuestraße 3, eine Kollektivausstellung von Werken *Eduard von Gebhardts* eröffnet. Besonders interessieren da die Studien zu dem eben vollendeten Monumentalgebäude in der Friedenskirche in Düsseldorf.

Dresden. Die neue Ausstellung im Kunstsalon Ernst Arnold ist vorwiegend der deutschen Kunst gewidmet. Der deutscheste der Landschafter, Meister Hans Thoma, ist mit vier Werken vertreten, und zwar Landschaften vom Rhein, die alle aus dem Jahre 1878 stammen; Otto Fischer läßt einige neue Aquarelle sehen; Walter Leistikow, dessen Name einer der klangvollsten unter den deutschen Künstlern geworden ist, tritt mit einer imposanten Sammlung von 35 meist ganz neuen Gemälden und Aquarellen hervor. Auch die ausländische Kunst zollt einen Beitrag; Anders Zorn, der geborene Schwede, ist mit einer vorzüglichen Auslese von 72 seiner Radierungen, einem Aquarell vom Jahre 1887, sowie einem größeren Ölgemälde vom Jahre 1903 vertreten.

Leipzig. In diesen Tagen eröffnete der Kunstverein eine umfangreiche Ausstellung von Werken Lenbachs aus dessen ganzer Schaffenszeit. Es ist gelungen, hervorragende Bilder aus dem Besitze der Familie Lenbachs und eine Reihe bisher unbekannt gebliebener, in Privatbesitz befindlicher Porträts, Skizzen und Landschaften mit vielen anderen Hauptstücken zu einer höchst interessanten Ausstellung zu vereinigen.

Leipzig. Die Kunsthalle *P. H. Beyer & Sohn* eröffnete ihr Ausstellungsjahr mit einer ebenso umfangreichen, wie interessanten Ausstellung von ca. 150 Zeichnungen, Radierungen, Lithographien und Bronzen von Alfred Legros-London. Von dem außerordentlich reichen Werk des greisen Künstlers ist hier zusammengebracht, was überhaupt noch verfügbar ist. Außerdem sind vertreten: M. Molitor-Leipzig (Gemälde, graphische Arbeiten, plastische Werke), Th. Schleußner-Berlin (Porträts usw.), Hugo Lederer-Berlin (Bronzen), Otto Greiner-Rom, Olbricht-Weimar, G. Kempf-Fahrafeld, Töpfer-Berlin, E. Orlik-Prag, P. Neuenborn und Salomon-München, A. Seifert-Dresden usw. mit neuen graphischen Arbeiten. — Ebenso brachte die altrenommierte Kunsthandlung *Pietro del Vecchio* in feierlicher Eröffnung der Wintersaison eine reiche Ausstellung einheimischer und auswärtiger bekannter Maler und Graphiker.

Das **Kunstgewerbehaus Hamburg, Georg Hulbe,** bringt gegenwärtig eine sehr vollständige Kollektion Zeichnungen, Radierungen und Aquarelle von Jan Toorop, sowie Ölbilder, Teppiche und Wandbehänge des Kieler Künstlers Ernst Vollbehr. In nächster Zeit steht eine bedeutende Vergrößerung der Ausstellungsräumlichkeiten um drei bedeckte Säle und einen Oberlichtsaal zu erwarten, wodurch das Kunstgewerbehaus Hamburg das größte Unternehmen des Platzes wird und die Ausstellung von Gemälden und Skulpturen in noch größerem Umfange ermöglicht ist.

Bremen. Die Kunsthalle hat am 2. Oktober eine Ausstellung von historischen Gemälden aus bremischem Privatbesitz eröffnet, die weit mehr als ein lediglich lokales Interesse beanspruchen darf. Es sei daran erinnert, daß bis in die vierziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts in den Häusern der reichen bremischen Kaufleute fast ausschließlich alte Gemälde gesammelt wurden, nach Lage der Dinge zumeist Niederländer des 17. Jahrhunderts. Beispielsweise entstammte der prachtvolle Rubens, das Bad der Diana, das auf der Auktion Schubart vor einigen Jahren erschien, einer bremischen Sammlung. Inzwischen hat sich im Laufe

der Zeit vieles durch Erbgang verzettelt und Bremen verlassen, immerhin aber ließ sich noch eine stattliche Reihe ausgezeichneter Gemälde vereinigen, deren ausführlichere Besprechung einer späteren Gelegenheit aufgehoben bleiben mag. Für diesmal seien nur sechs Jan van Goyen, aus den verschiedensten Perioden des Meisters, zwei ausgezeichnete Ruisdael, zwei Jan Steen, zwei Kaspar Netscher, ein Terborch und eine Reihe vortrefflicher Stilleben signalisiert. Auch abgesehen von den Niederländern haben sich vereinzelte hervorragende Repräsentanten der anderen großen Schulen eingestellt, vor allem ein prachtvolles Familienbildnis des Largillière, das den Künstler selbst im Kreise der Seinen darstellt. Die Ausstellung bleibt den Oktober über geöffnet.

Oldenburg. Unter dem Protektorate des Großherzogs Friedrich August von Oldenburg wird im Sommer 1905 in Oldenburg eine *Landesindustrie- und Gewerbeausstellung* verbunden mit einer Nordwestdeutschen Kunstausstellung und einer Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer und alter Gemälde stattfinden. Die Nordwestdeutsche Kunstausstellung wird neben den Werken oldenburgischer Künstler nur hervorragende Werke von Malern und Bildhauern nordwestdeutscher Herkunft darbieten. Eine Reihe bekannter Künstler hat sich bereit erklärt, die Ausstellung zu beschicken. Die Jury wird durch die Herren Professor Grethe-Stuttgart, Professor Kuehl-Dresden, Maler Mackensen-Worpswede, Professor Olde-Weimar, Maler Vogeler-Worpswede und Professor Winter-Oldenburg gebildet. Diese Ausstellung wird ohne Frage das lebhafteste Interesse aller Kunstkreise erwecken. Aber auch die Tatsache, daß das Oldenburger Land über große Schätze kunstgewerblicher Altertümer, sowie alter Gemälde verfügt, dürfte den Besuch der Ausstellung im nächsten Sommer empfehlen.

London. Eine Ausstellung der durch photomechanische Prozesse ausgearbeiteten Stechkunst wird unter Oberaufsicht der Erziehungskommission im Viktoria- und Albertmuseum während des Herbstes stattfinden. Sie wird Photogravüre, Photolithographie und verwandte auf der Photographie basierende Reproduktionsverfahren umfassen. Eine besondere Abteilung wird dem auf vier Drucken beschränkten Halbtonfarbendruckprozesse gewidmet werden, aber es sollen gewöhnliche, durch Halbtonprozesse ausgeführte Stiche nicht zulässig sein. Die Ausstellung wird sich auf speziell eingeladene Arbeiten beschränken, unter denen ausländische Beispiele wohl einbegriffen werden. Zur näheren Kenntnisnahme wird gebeten, sich an The Secretary, Exhibition of Process Engraving, Board of Education, South Kensington, London, zu wenden.

Leipzig. Das Städtische Kunstgewerbemuseum wird als Fortsetzung der Ausstellung »Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung« im nächsten Winter eine neue größere Ausstellung veranstalten unter dem Titel: »*Neue Formen im plastischen Ornament*«. In der Hauptsache soll die Ausstellung plastische Modelle enthalten, außerdem gezeichnete oder gemalte Entwürfe, die für die plastische Ausführung in einem bestimmten Material berechnet sind. Die Modelle können in allen denkbaren Materialien (Stein, Holz, Ton, Stuck, Gips, Wachs, Eisen, Edelmetall u. s. w.) ausgeführt sein, sollen aber nur mäßigen Umfang haben, um bequem ausgestellt werden zu können. Ausgeführte kunstgewerbliche Arbeiten sind in beschränkter Zahl und nur insoweit zugelassen, als sie neben vollendeter technischer Ausführung einen plastischen Dekor von ausgeprägter künstlerischer Eigenart zeigen. Die Beteiligung von Akademien, Kunstgewerbe- und Fachschulen und Privatkursen ist im Hinblick auf den lehrhaften Zweck des Unternehmens erwünscht. Die Ausstellung wird im Leipziger Kunstgewebe-Museum (Grassi-Museum) in der Zeit vom 15. Januar bis 15. März stattfinden. Es ist in Aussicht genommen, sie nach Karlsruhe und nach Breslau weiterzuführen.

VERMISCHTES

Der offizielle Bericht über die kunstgeschichtliche Ausstellung zu Erfurt 1903 wurde kürzlich von dem Provinzialkonservator Dr. Döring versandt und enthält einen interessanten Überblick über die wissenschaftliche Ausbeute und den schönen ideellen Erfolg, den diese Veranstaltung im Dienste der Denkmalpflege erreicht hat. Auch finanziell hat sich das Kalkül bewährt, da einer Einnahme von 23 458,69 M. (wobei allerdings 14 131,80 M. staatliche Zuschüsse) eine Ausgabe von 23 444,53 M. gegenübersteht und demnach ein Überschuß von baren, wohlgezählten 14 Mark und 16 Pfennigen verbleibt. Es wird in allen interessierten Kreisen auch mit Dank aufgenommen werden, daß die beiden Veranstalter der Ausstellung, Dr. O. Doering und Professor Dr. G. Voß, unter Mitwirkung von Fachgelehrten durch eine stattliche Publikation »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen« die wissenschaftlichen Resultate der Ausstellung gesichert haben. Man möchte nun mit Befriedigung von der wohlgelungenen Veranstaltung in Gedanken scheiden, aber Dr. Doering zwingt geradezu durch das Schlußwort seines Berichtes zu einer Entgegnung. Er schreibt: »Durch all dies hoffen wir dazu beigetragen zu haben, die Bevölkerung aller sächsischen und thüringischen Länder von den Irrwegen der Kunst des Tages zu den ewig mustergültigen Vorbildern der Vergangenheit hinzuleiten«. So etwas mag als pathetisches Schlußwort einer Rede einen Augenblickserfolg haben, aber in einem Rechenschaftsbericht gedruckt (und noch dazu gesperrt!) wirkt es eigentümlich und ruft den Widerspruch derer wach, die durchaus nicht so unbedingt an die »Irrwege« der modernen Kunst und an die »ewig mustergültigen Vorbilder« der Vergangenheit glauben.

Ein kürzlich verstorbener Kunstfreund, der Besitzer des Hotels de Suède in Brüssel, Herr Cutsem, vermachte nach einer Mitteilung der »Vossischen Zeitung« dem Bildhauer Charlier sein Vermögen von über sechs Millionen und seine wertvolle Gemäldesammlung. Charlier wird die letztere dem Museum von Tournai zum Geschenk machen.

Der vortreffliche österreichische Landschaftsmaler **Rudolf Ribarz** (in Wien 1848 geboren) ist nach längerem Nervenleiden in hoffnungslose geistige Umnachtung gefallen und in die niederösterreichische Landesirrenanstalt gebracht worden.

Spezia. Wie dem »Giornale d'Italia« aus Spezia geschrieben wird, soll in der Kirche Santa Maria dieser Stadt ein Relief mit der »Krönung Mariä«, von einem der Robbia, Aufstellung finden, das nach mannigfachen Schicksalen der Stadt, der es ursprünglich angehört hat, wiedergegeben wird. Das Werk befand sich bis zur Zeit der französischen Okkupation in der Kirche San Francesco in Spezia; 1813 wurde es mit anderen Kunstwerken fortgenommen, verpackt und nach Arles gesandt. Nach dem Sturz des Kaiserreiches wurde es zurückverlangt und in der Tat 1829, nachdem die Minoristen wieder in den Besitz ihrer Kirche gekommen waren, wieder an ursprünglicher Stelle angebracht. Als aber 1863 der italienische Staat das Kloster aufhob, gab die Regierung Befehl, das Relief der ligurischen Kunstakademie in Genua zu überweisen. So geschah es. Das

Munizipium tat wiederholt Schritte zur Wiedererlangung, und endlich hat sich das Ministerium entschlossen, das Werk der Stadt Spezia zurückzuerstatten. Es ist etwa zweiundeinhalb Meter hoch und zeigt außer den Hauptfiguren und vielen Engeln vier Mönche in der Adoration; ein Fruchtkranz umgibt die Komposition. — Um eine Arbeit Luca oder Andrea della Robbias, wie lokale Begeisterung annimmt, handelt es sich freilich nicht, und die Zuweisung an die Werkstatt Giovannis, wie sie sich in Maud Cruttwells Buch über die Robbias findet, trifft gewiß das richtige. *G. Gr.*

Das Porträt Winckelmanns von Raph. Mengs (vermutlich aus dem Jahre 1760), das seit langer Zeit als verschollen galt (vergl. Prof. Jul. Vogel, zu den Bildnissen Winckelmanns Neue Folge X, Heft 6), ist im Besitze des Fürsten Casimir von Lubomirski in Krakau wiedergefunden worden. Das Porträt soll nach der Restaurierung in dieser Zeitschrift reproduziert und besprochen werden.

Eine abgelehnte Erbschaft. Der Chron. d'arts zufolge hat Kaiser Wilhelm, dem ein Franzose, Mr. Bareilher, sein Vermögen von ungefähr 100000 Francs testiert hatte, auf diese Erbschaft zugunsten der französischen Museen, die an zweiter Stelle im Testament genannt waren, verzichtet.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst und Künstler. III. Jg., Heft I: Georg Treu, Bei Rodin. — Louis Corinth, In der Akademie Julian. Kapitel aus einem noch unvollendeten Roman. — W. Bode, Kunstsammlungen und Museumsbauten hüben und drüben. — Vincent van Gogh, Aus seiner Korrespondenz. — Emil Heilbut, Fantin Latour †.

Deutsche Kunst und Dekoration. VIII. Jg., Heft 1: Die Wiener Werkstätte der Professoren Josef Hoffmann und Koloman Moser. — Neuere Wohnhäuser in Karlsruhe. — Kuno Graf Hardenberg, Sascha Schneider auf der Dresdener Kunstausstellung. — Max Klingers Drama. — R. Riemerschmid-München, Neue Interieurs und Möbel. — Jessie M. King-Glasgow, Plakat-Konkurrenz der Stadt Aachen. — Neuere Interieurs von H. Metzendorf und E. von Hornstein.

Kind und Kunst. 1. Jg., Heft 1: Die Kunst im Leben des Kindes. — Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung von K. Lange-Tübingen. — Neue Wege des Zeichenunterrichts. — Dresdener Spielzeug. — Beitrag zur Einrichtung von Kinder-Schlafzimmern. — Das Kind in der Kunst der Photographie.

Kunst für Alle. XX. Jg., 2: Große Kunstausstellung Dresden 1904. Von Paul Schumann. — Eine sensualistische Kunstlehre. Von Konrad Lange. — Von Ausstellungen und Sammlungen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 2. 21. Oktober

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Im Luxembourg hat man einen Saal mit Zeichnungen und Aquarellen des Karikaturisten Henry Monnier zur vorübergehenden Ausstellung angefüllt. Monnier steht beträchtlich hinter seinen Zeitgenossen Daumier und Gavarni zurück, er kann sich aber rühmen, einen Typus geschaffen zu haben, der heute noch lebendig unter uns weilt und beständig zitiert wird. Joseph Prudhomme ist eine Figur geworden, ohne die man gar nicht mehr auskommen kann. Monnier war nicht nur Zeichner, sondern auch Schriftsteller und obendrein Schauspieler, und diese Vielseitigkeit ist daran schuld, daß es bisher zu keiner Kollektivausstellung seiner Arbeiten gekommen ist. Nach seinem Tode hatte sich im Jahre 1876 ein Ausschuß gebildet, der eine solche Ausstellung ins Werk setzen sollte, und wie es sich gehörte, waren darin Künstler, Schauspieler und Schriftsteller vereinigt. Und nun konnten sich diese Leute nicht einigen, wie man Monnier am besten ehren könnte. Die Schauspieler erkannten dem Schriftsteller und Zeichner Monnier den Lorbeer zu, die Künstler lobten ihn als Schauspieler und Schriftsteller, die Schriftsteller erklärten ihn für einen ausgezeichneten Künstler und Schauspieler. Kurz, ein jeder schien den armen Monnier in seinem speziellen Fache für minderwertig zu halten, und so wurde ihm seine Vielseitigkeit verhängnisvoll.

Jetzt ehrt ihn der Leiter des Luxembourg, indem er eine Anzahl Zeichnungen und Illustrationen von ihm ausstellt. Monsieur Prudhomme ist dabei zahlreich vertreten, und dabei stellt sich die sonderbare Tatsache heraus, daß Monnier in diesem verspotteten Spießbürger sich selbst zum Vorbilde genommen hat. Da hängt neben seinen Zeichnungen ein Porträt, das Daumier von seinem Kollegen gemalt hat, und eine Photographie von Monnier. Beide zeigen, daß Monniers Prudhomme das genaue Selbstbildnis Monniers ist. Innerlich aber wird er ihm wohl nicht allzu ähnlich gewesen sein, denn sonst hätte ihn Monnier wohl kaum so gut gekannt und so unbarmherzig verspottet. Alles in allem ist der Karikaturist Monnier gegen Gavarni und mehr noch gegen Daumier ein etwas harmloser Spötter und ein spießbürgerlicher Künstler. Seine Zeichnung ist vorsichtig und ängstlich, seine Ideen bewegen sich in dem Pariser Atelierwitze, der sich in pompösen Absurditäten gefällt. Seine Scherze hat er immer selbst gefunden, und diese Seite seines Talentes bewog ihn dazu, seinen Monsieur Prudhomme in mehreren erfolgreichen Stücken auf die Bühne zu bringen.

Welcher Art sein Humor war, geht aus folgenden Unterschriften seiner Zeichnungen hervor:

»Nehmt den Menschen aus der Gesellschaft, und ihr werdet ihn isolieren.«

»Der Staatskarren segelt über einen Vulkan.«

»Ich kann den Spinat nicht ausstehen, und das freut mich sehr, denn wenn ich ihn ausstehen könnte, würde ich davon essen, und ich mag ihn absolut nicht leiden.«

»Wenn Bonaparte Artillerieleutnant geblieben wäre, so säße er heute noch auf seinem Throne.«

»Meine Herren, dieser Ehrensäbel ist der schönste Tag meines Lebens. Wenn immer Sie mich an die Spitze Ihrer Phalanx berufen, bin ich bereit, mich seiner zu bedienen, um unsere Einrichtungen zu verteidigen und im Falle der Not sie anzugreifen!«

So harmlos wie diese Scherze sind auch die sie begleitenden Zeichnungen, sehr amüsant und erheiternd, aber wirklich nicht bedeutend genug, um Monnier als großen Künstler auszuweisen. Trotzdem ist die kleine Ausstellung im Luxembourg ganz interessant, wenn sie auch weiter nichts tut, als den Besuchern ein angenehmes Viertelstündchen zu verschaffen und im übrigen Monnier an den Platz zu stellen, der seiner immerhin schätzenswerten Begabung zukommt. Freilich soll man ihn nicht mit Gavarni oder gar mit Daumier vergleichen, der ein wahrer Himmelsstürmer gegen diesen friedlichen Erdenbürger ist.

Die Pariser Künstlerschaft zankt sich wieder einmal, und die Ursache des Streites macht den Herren vom Pinsel gerade nicht viel Ehre. Der sehr zu Unrecht immer noch als der Hort der jungen und unabhängigen Bestrebungen angesehene Champ de Mars hat die Kriegsaxt gegen den neuen Herbstsalon ausgegraben. Einst fanden sich in der Société nationale die unabhängigen Elemente des alten Salons zusammen, und seine Gründung war ein Protest gegen die Monopolisierung der Kunst durch die alten Herren von der Akademie und ihre Schüler und Jünger. Der neue Herbstsalon ist zwar nicht aus den nämlichen Gründen entstanden, wie einst der Champ de Mars, aber in einem gewissen Grade haben doch auch Unzufriedenheit und Unwillen mit den beiden älteren

Gesellschaften bei seiner Gründung mitgespielt. Es ist menschlich sehr natürlich und begreiflich, daß ein jeder zuerst für sich selbst sorge, und daher kommt es, daß die Besitzenden an ihrem Besitze festhalten, während die Besitzlosen sich seiner zu bemächtigen suchen. Die Leute, die man früher bei den Artistes français stiefmütterlich behandelte und die aus diesem Grunde die Société nationale gegründet haben, sind jetzt die Besitzenden, und es geht ihnen viel besser, als es den Leuten im alten Salon jemals gegangen ist. Dort darf selbst der ehrwürdigste Akademiker nicht mehr als zwei Bilder ausstellen, im Champ de Mars darf er mit einem halben Dutzend ankommen. Und natürlich benützen die beati possidentes diese Vergünstigung, und die jungen Streber klopfen vergebens an die Pforten: für sie ist eben kein Platz mehr da.

Also ist der Herbstsalon gegründet worden, der im vorigen Jahre zum erstenmale seine Ausstellung hatte. Diese fand in einem dunklen Keller statt, wo man nur mit Hilfe der Elektrizität etwas sehen konnte. In diesem Jahre haben sich die Veranstalter des Herbstsalons für eine nochmalige Einräumung des Erdgeschosses des Petit Palais höflichst bedankt, und der Unterrichtsminister war so freundlich, ihnen jenen Flügel des Grand Palais zu überlassen, worin im Frühjahr der Champ de Mars ausstellt. Und darüber sind die Herren vom Champ de Mars, dessen Spitzen ja jetzt auch würdige Akademiker sind, erschrocken und in Zorn geraten. Herr Carolus Duran und seine Leute haben erstens einen Protest gegen die Überlassung dieses Lokals an das Ministerium geschickt, und außerdem haben sie erklärt, wer im Herbstsalon ausstelle, dürfe nicht mehr im Salon der Société nationale ausstellen. Der gesamte alte und baufällige Heerbann des Champ de Mars hat sich dieser einfältigen, kleinlichen und unwürdigen Resolution angeschlossen; dagegen protestieren die wirklich unabhängigen Künstler der Société nationale gegen dieses Verhalten, an ihrer Spitze Eugen Carrière, Besnard, Raffaelli, Aman-Jean.

Sollte der Anhang Durans bei seinem Beschlusse beharren, so dürfte sehr leicht aus dem Herbstsalon wirklich die Konkurrenz entstehen, die der Champ de Mars verhüten möchte, und von der augenblicklich noch nicht die Rede sein kann. Wenn alle die Leute, welche gegen die Engherzigkeit des Komitees protestieren, den Champ de Mars verlassen, dann wird da ebenso akademische Langeweile und senile Impotenz Trumpf sein wie nur jemals im alten Salon.

KARL EUGEN SCHMIDT.

NEUES AUS VENEDIG

Eine Anzahl hiesiger Persönlichkeiten haben ein Komitee gebildet zum Zwecke eines Preisauschreibens und nachfolgender Ausstellung bestellter Plakate und Exlibris. Es ist der Vereinigung dieser Leute gelungen, eine Anzahl Auftraggeber zu gewinnen. Wenn die Beteiligung der Künstler dem guten Willen der Besteller entspricht, müßte die auf Mitte Dezember festgesetzte Ausstellung der Plakate und Exlibris sehr interessant werden. Das Preisausschreiben ist nicht international, um diesem Kunstzweig gerade für Italien eine bessere, wahrhaft künstlerische Richtung zu geben. Es ist das erste Mal, daß in Italien dergleichen unternommen wird, da man sich hier bis jetzt sehr wenig oder gar nicht um die anderswo sehr rege Freude an den Exlibris besonders bekümmerte. Die Seele der Unternehmung ist der bekannte hiesige tüchtige Architekt G. Sardi.

Die Hoffnung, daß sämtliche Wände der Kapelle in SS. Apostoli mit Fresken bedeckt seien, hat sich als trügerisch erwiesen. Man hat mehrfache Versuche angestellt, doch blieben die Entdeckungen auf die schon erwähnte Kreuzabnahme und Grablegung beschränkt. Man hat nun das Aufgedeckte so gesichert, daß die ganze Malerei als eine Nische füllend erscheint. Man hat sich bei dieser Gelegenheit auch die schöne Renaissancekapelle Cornaro besehen und fand, daß die zwei großen Beichtstühle dieselbe lange genug entstellt hätten: sie wurden entfernt. So kamen die schönen Inschriften der prächtigen Grabmäler Cornaro zutage. Sie umschließen die Gebeine des Marco und Girolamo. Marco Cornaro war der Vater der Catarina Cornaro, Königin von Cypern. Die prächtige Kapelle, welche auf dem Altare eines der schönsten Gemälde G. B. Tiepolos in sich schließt, bildet mit den oben genannten kürzlich entdeckten Fresken des 14. Jahrhunderts die einzigen Überbleibsel der alten Kirche, welche 1575 den Einsturz drohte und 1752 völlig, und leider sehr häßlich erneuert wurde.

Aus Piove di Sacco (Provinz Padova) läuft die Nachricht ein von einem dort soeben entdeckten Gemälde des Giov. Bellini (Madonna delle grazie) und einem vergessenen Bilde Tiepolos: Madonna del Rosario. Im Stadthause zu Feltre hat der hiesige Bildhauer Dal Zotto Fresken des Morto da Feltre unter der Tünche entdeckt. Bei der sehr eingehenden Restauration der Frarikirche werden fort und fort neue ornamentale Fresken der Wölbungen entdeckt. Neuerdings in den drei Kapellen rechts vom Chor. Sie zeigen den Stil des 15. Jahrhunderts und leuchten in wenigen aber sehr harmonischen Farben. Wir sind, wie man sieht, inmitten einer Periode großen Entdeckungseifers, was nur mit Freuden begrüßt werden kann.

Die Fassade von S. Stefano wird zur Zeit durch den Architekten Sardi in ihrer ursprünglichen Gestalt hergestellt. Es werden die in der Barockzeit vermauerten gotischen Fenster wieder geöffnet. *A. WOLF.*

BÜCHERSCHAU

The art of James McNeill Whistler. An appreciation by *T. R. Way* and *G. R. Dennis.* London, G. Bell & Sons, 1903.

Die Tatsache, daß in kurzer Zeit eine Neuauflage vorliegenden Buches notwendig wurde, beweist deutlich, daß das Publikum über die Kunst Whistlers sich durch Wort und Bild zu belehren wünscht. Die Verfasser schrieben zu Lebzeiten Whistlers (das Buch war in der Presse, als ein plötzlicher Tod sein Leben endete); das hat ihnen gewisse Reserven auferlegt, denn wer über Whistler schrieb, mußte fürchten, daß der Maler eines seiner immer treffenden Spottworte gegen ihn entsenden würde. Selbst die da lobten, waren vor ihm nicht ganz sicher.

Vielleicht hat dadurch die Darstellung etwas Sachlich-Kühles erhalten, das zu der Bewunderung, welche die Verfasser überall bekunden, in gewissem Gegensatz steht. Freilich gibt ihr dies den Charakter der Zuverlässigkeit und so mag sie zur Zeit am besten über die Entstehung der Schöpfungen Whistlers Aufschluß geben.

Der erste Abschnitt gibt über den äußeren Lebens-

gang Whistlers (dessen amerikanische Geburt jetzt ganz sichergestellt ist; die früher behauptete Geburt in Rußland beruht auf einem Irrtum) Aufschluß. Schon die Schicksale dieses in jeder Hinsicht merkwürdigen Mannes sind eigenartig genug. Auf einige kurze Bemerkungen allgemeiner Art über Whistler als Maler wird in besonderen Abschnitten behandelt, was er an figürlichen Darstellungen, im Bildnis, in der Landschaft, was er als Radierer, Lithograph und im Pastell beziehungsweise Aquarell geleistet hat; und der letzte Abschnitt behandelt die vielleicht geistvollste Seite des vielseitigen Mannes, seine Schriftstellerei. Den Abschluß bildet ein chronologisches Verzeichnis dessen, was er 1859—1879 in der Royal Academy ausgestellt hat: eine dürftige Liste!

Über Whistler schreiben ist eine besonders schwierige Aufgabe. Denn seine Kunst war von eminent musikalischer Färbung; das hat er selbst empfunden, wenn er seine Bilder »Harmonien« genannt hat. Das beste und feinste, was sie dem Auge zu sagen haben, verflüchtigt sich vor dem Wort, das zu grob, zu schwer, zu wenig modulationsfähig ist. In der Tat, wo der Esprit in einem an einer bestimmten Stelle sitzenden Farbfleck besteht — den so nur Whistler allein hätte hinsetzen können —, da hört Erklärung auf.

Und selbst die Reproduktionen in Schwarz und Weiß wollen nicht ausreichen. Wer viel von Whistler gesehen hat, dem können sie helfen, sich das gegebene Werk in Farben vorzustellen. Sonst aber werden sie nur die Vorstellung von Eigenart und besonderem Geschmack geben. Interessant ist zu beobachten, wie stark gelegentlich der japanische Einfluß auf Whistlers Komposition ist (siehe die Abbildungen zu S. 58, zweite Tafel — Chelsea — und Nocturne Nr. 1 zu S. 60).

Daß Whistler Einfluß auf einen größeren Kreis (die Glasgower Schule ausgenommen) geübt hat, wird man nicht sagen dürfen. Etwas so eigenartiges, wie es seine Kunst gewesen ist, bleibt auch am besten für sich: ohne Nachfolge. Was man aber wünschen möchte, das als Beispiel Dauer habe, ist die ästhetische Kultur in seiner Kunst, sein nie trügender Geschmack, die Feinheit, die sich in all und jedem ausspricht, was er gemacht hat. Das könnte ein heilsames Regulativ bleiben für den Realismus à outrance. *G. Gr.*

Beiträge zur Baugeschichte der Kirche des kaiserlichen Stiftes zu Königslutter von Dipl.-Ing. *Ferdinand Eichwede;* Doktordissertation der Königl. Technischen Hochschule in Hannover. 38 Seiten und 9 Doppeltafeln. Hannover 1904.

Es ist mit Freuden begrüßt worden, daß seit Einführung des Doktoringenieurs auf den deutschen Hochschulen die jungen Architekten beginnen, Arbeiten baugeschichtlicher Art für ihre Dissertationen zu verwerten. Eichwede hat dazu eigene Beobachtungen benutzt, die ihm den engsten Zusammenhang zwischen den dekorativ-plastischen Arbeiten an der Stiftskirche zu Königslutter und denen am Dom zu Ferrara und am Dom sowie S. Zeno in Verona bewiesen und hat in vortrefflichen, durch Lichtdruck wiedergegebenen Tuschzeichnungen alle die Säulenkapitäle, Schäfte, Akanthusblattwellen und figürlichen Darstellungen aufgenommen, aus denen sich jener Zusammenhang auf das Überzeugendste ergibt, er hat aber seine vergleichenden Beobachtungen auf die Dome in Modena und Braunschweig, auf die Kirchen St. Michael in Hildesheim, Neumark und Frankenberg in Goslar, die in Wunsdorf und Hecklingen sowie schließlich auf die Burg Dankwarderode in Braunschweig — leider ohne die genaue Angabe, an welchen Teilen der Gebäude sich die betreffenden Zierstücke befinden — ausgedehnt und damit das Vorhandensein einer weit verzweigten Schule nachgewiesen. Erst nach Vollendung der Arbeit und gegen Ende ihrer Drucklegung hat der Verfasser dann erfahren, daß derselbe Beweis — bereits vom Referenten in der »Kunstchronik« N. F. XII, Nr. 7 erbracht war, freilich ohne das bildliche Material, das erst jetzt auch den Ungläubigsten überzeugen muß, und dessen Fehlen dem kleinen Aufsatze das Gepräge »vorläufiger Beobachtungen« aufdrücken mußte. Konnte ich somit die Veröffentlichung der Aufnahmen Eichwedes als eine erfreuliche und notwendige Ergänzung der eigenen Arbeit begrüßen, so muß ich doch bekennen, daß die Dissertation den schlagendsten Beweis für die Aufstellung Dehios in seinem viel angefochtenen Vortrage auf dem Erfurter Denkmalpflegetage liefert, daß die Technische Hochschule — *von vereinzelten Ausnahmen abgesehen* — nicht der Ort ist, wo die wissenschaftlich-methodische Forschung kunst- oder baugeschichtlicher Art gelehrt wird. Was der junge Architekt in der Regel dort nicht lernen kann, das vermag er erst durch ein jahrelanges Selbststudium nachzuholen, aber er wird ebensowenig wie Eichwede sofort in der Lage sein, Beobachtungen zu einem systematischen Beweis zu verdichten. Das zeigt sich beim Verfasser besonders in der Art, wie er mit den zeitlichen Ansätzen umspringt; er wirft hier wieder alles durcheinander, was, wie es schien, endgültig festgestellt war. Er geht nämlich von den beiden Tatsachen aus, daß der Dom von Ferrara das Weihejahr 1135 trägt, und daß Königslutter in demselben Jahre gegründet wurde, hat sich aber nicht im mindesten darum gekümmert, daß die anderen deutschen Bauten entweder durch vollkommen sichere Zeitangaben oder durch unzweifelhaft stilistische Eigentümlichkeiten in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts verwiesen werden. Wenn die Chorbrüstungsschranken des 1173 begonnenen Braunschweiger Doms dieselben Akanthusblattwellen wie der Chor in Königslutter zeigen, wenn dann die Burg Dankwarderode wieder mit dem Dom und mit Königslutter vielfache stilistische Übereinstimmungen besitzt und an einer Anzahl ihrer Kapitäle geperlte Bänder aufweist, wie sie eben das letzte Viertel des Jahrhunderts kennt, und wenn andererseits die Ostteile der Neuwerker Kirche in Goslar und das Langhaus von S. Michael in Hildesheim 1186 geweiht werden, so haben wir für die zeitliche Ansetzung der in diesen Bauten vertretenen Zierformen so viele Handhaben, wie man sie sich nur wünschen kann. Damit ist aber auch für die Ostteile und für den Kreuzgang in Königslutter das Urteil gesprochen. Und wie ist es möglich, daß ein Architekt glaubt, das schlichte Langhaus dort, das doch von Anfang an die Grabanlage Kaiser Lothars († 1137) enthalten sollte, wäre später errichtet als der reiche Kreuzgang, der sich doch erst an das Langhaus anlehnt. Auch was der Verfasser sonst für seine Meinung ins Feld führt, ist nicht stichhaltig, sondern läßt sich leicht auf andere Weise erklären. Es bleibt also bei dem, was ich vor drei Jahren niederschrieb: alle jene deutschen Arbeiten, mit ihnen aber auch die verwandten oberitalienischen Werke gehören dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, bezw. der Zeit unmittelbar vorher an, und das Jahr 1135 bedeutet für Ferrara nur den Anfang des Neubaues, dessen Vollendungszeit wir nicht kennen. Es bleibt aber auch die weitere Aufgabe, festzustellen, wie weit sich der Einfluß des großen Meisters von Königslutter erstreckt hat. Eichwede hat hier noch lange nicht das Thema erschöpft. Der Kapitelsaal des Ägidienklosters in Braunschweig, der Chor der Zisterzienserkirche in Marienthal, der Chor der Klosterkirche in Schöningen sind Beispiele für die nächste Umgebung von Königslutter, die Ostteile der Stiftskirche in Gandersheim, die nördliche Vorhalle des Domes in

Goslar, das Refektorium der Klosterkirche in Ilsenburg, die Bibliothek in Kloster Huyseburg, das Refektorium des Zisterzienserklosters in Michaelstein, die Maria-Magdalenenkapelle der Liebfrauenkirche in Halberstadt, der Zitter der Stiftskirche in Quedlinburg, der obere Kreuzgang der Stiftskirche in Gernrode zeigen uns den ganzen nördlichen Harzrand unter dem Einfluß von Königslutter, und wie die von Hildesheim abhängige Stiftskirche in Wunstorf den nordwestlichsten Ausläufer dieser Schule bedeutet, so findet sie im südlichen Kreuzgang des Doms in Magdeburg im Nordosten, in den Klöstern Wimmelburg und Sittichenbach bei Eisleben, sowie in der Doppelkapelle zu Landsberg bei Halle im Südosten ihre Grenze; aber alle diese zahlreichen und gewiß noch zu vermehrenden Beispiele halten sich zeitlich im Raum des letzten Viertels des 12. Jahrhunderts. *P. J. Meier.*

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Heft XLII—XLV (Lithographie 9—12). Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1898—1903.

Von dem monumentalen Werk, das die graphischen Künste in ihrer Entwickelung während des vergangenen Jahrhunderts behandelt, liegen nunmehr, in weiten Abständen veröffentlicht, die Abschlußlieferungen vor.

Henri Hymans behandelt mit gewohnter Kompetenz die Lithographie in Belgien, die 1817 durch einen Bruder Senefelders in Brüssel eingeführt worden war. Sie fand rege Teilnahme bei den Künstlern, große Talente stellten sich ihr zur Verfügung; sowohl Originalarbeiten wie Reproduktionen von bedeutender Qualität sind hier entstanden. Unter denen, die Bildnisse auf Stein gezeichnet haben, verdient der ganz ausgezeichnete van der Haert vor allen anderen, wie Ghémar oder Baugniet genannt zu werden. In Verboeckhoven besaß das Land einen trefflichen Tierdarsteller, wie in Lauters einen eminenten Künstler in der Wiedergabe von Landschaften. Beachtung verdienen die großen belgischen Reproduktionswerke, wie das von Simonau über die Monumente der Gotik (zuerst 1843), oder die Städtebilder beziehungsweise Reisewerke von Stroobant oder Louis Haghe; und in der Gegenwart wird jeder Kunstfreund wieder mit Vergnügen die Werke Madous — Physionomie de la Société en Europe etc. und vor allem die Scènes de la vie des peintres de l'école Flamande et Hollandaise — durchblättern. In etwas späterer Zeit beginnt in Brüssel die glänzende Laufbahn von Félicien Rops, der hunderte von lithographischen Blättern für ein satirisches Blatt zeichnet. Endlich geht diese Kunst in Belgien scheinbar völlig zu Ende. Die letzten Sätze enthalten aber den hoffnungsvollen Bericht über das Tun von ein paar jüngeren Künstlern, welche die so dankbare Aufgabe, die alten Städtebilder lithographisch zu verbreiten, aufgegriffen haben.

Rußland, das auf diesem Gebiete wenig Eigentümliches hervorgebracht zu haben scheint, — ein paar Blätter Repins seien erwähnt — behandelt J. Hasselblatt, die Vereinigten Staaten, deren größter Ruhmestitel Whistlers Name ist, Frank Weitenkampf, Dänemark Sigurd Müller (hier sei auf das hübsche Blatt der Künstlerkneipe in München von Ad. Hiltendorf verwiesen).

Sehr anregend hat Jan Veth über die Holländer geschrieben, die auch lithographisch Ausgezeichnetes geleistet haben: ich nenne Bosboom, Jan Weijssenbruch, Rochussen; und mit besonderem Interesse wird man ein Blatt von Israels, sowie die von Matthijs Maris fast völlig überzeichnete Arbeit Weijssenbruchs — Dorfidylle — betrachten, während des Verfassers uneingeschränkte Bewunderung für Allebé nicht allgemein wird geteilt werden können. Unter den modernen holländischen Lithographen hätte der Verfasser sich selbst eine bedeutendere Stellung geben dürfen, als er es neben van Hoytema und anderen tut.

Eine Überschau über den Stand der Lithographie in Frankreich und Deutschland in der Gegenwart gibt L. Kämmerer, und man wird seinen Ausführungen, besonders wo sie, allgemeiner gehalten, tiefgehende Fragen moderner bildender Kunst berühren, fast überall beipflichten.

Den Schluß bildet der außerordentlich instruktive Abschnitt »Die photomechanischen Reproduktionsverfahren der Gegenwart«, verfaßt von deren bestem Kenner unter den Kunsthistorikern, Richard Graul. Hier ist in ganz gedrängter Form alles Wesentliche gesagt, und daher ist dieser Abschnitt für jeden, der mit Reproduktionen zu tun hat, eine ausgezeichnete Einführung in diese zum Teil sehr komplizierten Fragen.

Damit ist ein Werk zum Abschluß gebracht, das vor mehr als zwanzig Jahren durch die internationale graphische Ausstellung in Wien angeregt worden war. Wegen des Reichtums an beigegebenen Reproduktionen, besonders aber wegen der Vorzüglichkeit in der Wiedergabe wird die Publikation stets als eine mustergültige Leistung betrachtet werden. Und indem hier viel vergessene Kunst wieder ans Licht gezogen worden ist, ist auch im Dienst der Kunstgeschichte Erfreuliches und Wesentliches geleistet worden. *G. Gr.*

NEKROLOGE

Der Landschaftsmaler Professor **Hugo Knorr** ist Ende September in Karlsruhe, fast 70 Jahre alt, gestorben. Er wurde am 17. November 1834 in Königsberg geboren, war seit 1852 Schüler der Akademie seiner Vaterstadt, bildete sich dann unter August Behrendsen weiter und wurde 1873 Professor an der Polytechnischen Schule in Karlsruhe. Seine Landschaftsmotive fand er vorzugsweise in Norwegen und im bayerischen Hochlande, und man findet solche charakteristische Gemälde von ihm z. B. in der Kunsthalle zu Chemnitz und in den Museen zu Danzig und Altenburg.

Der **Bildhauer Friedrich August Bartholdi,** der sich durch den in Granit gehauenen »Löwen von Belfort« und die Freiheitsstatue im New Yorker Hafen, ebenso wie durch seinen Deutschenhaß weiten Kreisen bekannt gemacht hat, ist in Paris am 4. Oktober gestorben. Er war in Kolmar 1834 geboren.

Heinrich Sauermann, der Direktor des Kunstgewerbemuseums in Flensburg, ist am 4. Oktober im 63. Lebensjahre gestorben. Er hat sich zuerst durch hervorragende Leistungen in der Möbelindustrie und durch die von ihm gegründete und geleitete, später verstaatlichte kunstgewerbliche Fachschule bekannt gemacht, und später eine reiche Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände zusammengebracht, die dann in dem voriges Jahr eröffneten Prachtbau des Kunstgewerbemuseums eine Heimstätte gefunden hat.

Christoffel Bisschop, der auch in Deutschland wohlbekannte holländische Maler, ist im 76. Lebensjahre in Amsterdam gestorben.

PERSONALIEN

Konservator Dr. H. Schweitzer, der bisherige Vorstand der städtischen Sammlungen in Freiburg i. B., ist zum Direktor des städtischen Suermondt-Museums in Aachen gewählt worden, und hat seinen neuen Posten Anfang Oktober angetreten.

Professor Dr. Büttner Pfänner zu Thal, der bekannte »Bilderhygieniker« und Schüler Pettenkofers, erhielt vom bayerischen Staatsministerium den Lehrauftrag, an der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu München Vorträge über Erhaltung und Wiederherstellung von Gemälden zu halten.

Professor Gottlieb Biermann, Mitglied der Berliner Akademie der Künste und einer der Senioren unter den deutschen Malern, feierte am 13. Oktober seinen 80. Geburtstag.

DENKMALPFLEGE

Ulm. Die Arbeiten am Münster nehmen einen langsamen Fortgang, da die Mittel sparsam zugemessen sind. Steinhauerarbeiten sind fast ganz eingestellt und die wenigen Steinmetzen werden am Rathausbau beschäftigt, dessen Restauration jetzt in vollem Gange ist unter der Leitung von Hauberisser in München. Der Rathaussaal wird in alter Pracht erneuert, bei dieser Gelegenheit fand sich unter der spätgotischen Holzdecke die alte frühgotische Tonnendecke mit aufgemalten Wappen und Ornamenten. Der lange Streit bezüglich der Bemalung des Äußeren ist jetzt glücklich dadurch entschieden, daß die alten Gemälde in Keimmalerei erneuert werden, nebst den alten Sinnsprüchen und Versen, welche in der Zeit des Humanismus 1530—40 entstanden sind. Damit erhält Ulm ein wichtiges Denkmal aus der Blütezeit deutscher Renaissance zurück, wie solches keine zweite Stadt des Reichs mehr aufzuweisen hat. Dank dem Interesse, welches die damit beschäftigten Künstler der Sache entgegenbringen, ist es gelungen nachzuweisen, daß kein geringerer als Hans Scheuffelen der Erfinder der Darstellungen ist, von dem das Münster ja auch ein Altarbild besitzt. Da die Bauleitung eine Publikation des hochinteressanten Fundes beabsichtigt, so will ich nicht vorgreifen und mich mit der kurzen Notiz begnügen. An der Ostseite des Rathauses sind bereits zwei Bilder fertiggestellt, darstellend die Belagerung von Valerii durch Camillus und die Tat des Mucius Scävola. Das eine ist in Glasmosaik, das andere in Keimmalerei ausgeführt. Die Farben sind etwas matt, namentlich bei der Glasmosaik, doch verdient die Leistung alle Beachtung. Die charakteristische Kanzel, welche ehemals die Hauptfassade zierte, wird ebenfalls erneut unter Leitung des Münsterwerkmeisters Lorenz. So darf man hoffen, in Bälde wieder das alte Rathausbild, wie es auf einer Pergamentzeichnung vom Jahre 1680 sich darstellt, vor sich zu sehen. Die neuen Teile des Hauses auf der Seite der ehemaligen Vestgasse sind im Frührenaissancestil errichtet, anschließend an die im Jahre 1539—40 erbauten Teile der Nord- und Ostseite. Die neue schöne Freitreppe erinnert an diejenige des Rathauses in Nördlingen.

Was nun die weiteren Arbeiten der letzten Jahre am Münster betrifft, so beschränken sich dieselben auf die Ausbesserung der Tympanonbilder der Portale an der Nord- und Südseite und eine teilweise Erneuerung des Bodenbelags in der Kirche durch Kiefersfelder Marmorplatten in drei Farben. Die Pfeiler des Mittelschiffs erhielten wieder einige neue Statuen, worunter auch eine solche Martin Luthers. Die fast gänzlich fehlenden Baldachine werden nach Entwürfen des Münsterbaumeisters Bauer nach und nach fertiggestellt, wodurch das nüchterne Innere der Kirche wesentlich belebt wird. Von den vielen da und dort im Münster provisorisch aufgestellten alten Grabsteinen wurde einer der schönsten, derjenige eines Herrn von Lupin in die südliche Seitenschiffmauer eingemauert. *Max Bach.*

Die Prellerschen Odysseelandschaften aus dem »Römischen Hause« in Leipzig, über deren wohlgelungene Ablösung durch Hofrat Donadini wir schon berichteten, sind jetzt vorläufig zur Aufbewahrung in das Kunstgewerbemuseum übergeführt worden. Sehr bedauerlicherweise haben die Besitzer das Angebot des Rates der Stadt Leipzig, die sieben Wandgemälde für 10000 Mark anzukaufen, um sie in einem Raume des Städtischen Museums wieder stimmungsvoll einbauen zu lassen, nicht angenommen, und so ist die beste Gelegenheit, das Andenken eines feinsinnigen Kunstfreundes, des Dr. Härtel, und die Erhaltung einer kunstgeschichtlich wertvollen Monumentalmalerei aufs würdigste zu sichern, gründlich verpaßt. — Zugleich mit dem Odysseezyklus sind auch die sechs großen Wandbilder mit Darstellungen der Aschenbrödelsage nach Schwind von Naue durch die Geschicklichkeit Donadinis gerettet worden und befinden sich jetzt ebenfalls im Leipziger Kunstgewerbemuseum. Sie haben sich infolge ihrer besseren Technik, Wachsfarben mit Ölfirnis, viel frischer als die in Wasserfarben ausgeführten Odysseebilder erhalten, die durch Abblättern, Ausbessern und Sprünge schon lange doch ziemlich gelitten haben.

SAMMLUNGEN

Der feierlichen Einweihung des Kaiser Friedrich-Museums am 18. Oktober ist das nächste Heft der »Zeitschrift für bildende Kunst« ganz gewidmet und wird durch Aufsätze von sehr geschätzter Seite und durch reichen Abbildungsschmuck über dieses bedeutsame Ereignis ausführlich orientieren. — Hier sei noch vermerkt, daß der bekannte Kunstfreund James Simon dem neuen Museum in hochherziger Weise seine Sammlung niederländischer Gemälde geschenkt hat.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Bei *Eduard Schulte* begann am 2. Oktober die bereits angekündigte Lenbach-Ausstellung, in der die im Fürstlich Bismarckschen Besitz befindlichen Werke Franz von Lenbachs aus Friedrichsruh und Schönhausen Aufnahme fanden. Es sind zirka 35 Arbeiten, Ölgemälde, Pastelle, Zeichnungen, darunter auch einige ältere Studien und Entwürfe zu dem überhaupt ersten Bismarckbildnis, welches der Künstler gemalt hat, und das um 1879 im Auftrage des Staates entstand. Von Arnold Böcklin sind acht Werke zu sehen, u. a. die zwei Hauptbilder: »Frühlingsabend« mit den beiden Dryaden, die dem Syrinx blasenden Pan zuhören (vom Jahre 1879), und »Faune, eine schlafende Nymphe belauschend«, vom Jahre 1884, ferner ein »Sommertag« vom Jahre 1899 (Wiederholung des Dresdener Bildes), das Pan- und Dryaden-Bild vom Ende der 90er Jahre, die »Fühlingslandschaft« von 1865 aus dem Besitz der Gräfin Zeppelin, das neu aufgefundene Bild der Weimarer Zeit: »Teufel, sich die Hufe beschlagen lassend«. Rudolf Schick †, der verdienstvolle Verfasser der berühmt gewordenen Tagebuchaufzeichnungen über Böcklin aus den Jahren 1866, 1868 und 1869, wird mit einer kleinen gewählten Kollektion vertreten sein, ebenso Karl Stauffer-Bern mit fünf Radierungen und Ihre Kgl. Hoheit Frau Großherzogin Viktoria Melitta von Hessen mit einem Gemälde. — Ferner fanden noch Aufnahme hervorragende Werke von: Ed. von Gebhardt, A. Calame †, Ad. von Menzel, Gotth. Kuehl, Mariano Fortuny, Karl Spitzweg, Heinr. Zügel und Franz Stuck.

Berlin. Im *Salon Cassierer* fand die Eröffnung der ersten Winterausstellung statt. Claude Monets Serie »Die Themse«, die bei ihrem Erscheinen in Paris Aufsehen erregt hatte, wird zum erstenmal außerhalb Frankreichs gezeigt. Im kleinen Oberlichtsaale stellt Louis Corinth eine Reihe neuentstandener Werke aus. Die Ausstellung enthält ferner eine Auswahl von Einzelwerken von Thoma, Manet, Corot, Degas, sowie einige Hauptwerke älterer Meister und zwar ein Herren- und ein Damenporträt von Goya, ein Porträt von Reynolds und die Bildnisse von Luther und seiner Braut von Lukas Cranach. Von Skulpturen findet man zwei ältere Werke von Rodin.

Berlin. Das Projekt einer *großen deutschen Centenar-Kunstausstellung in Berlin* soll jetzt, Berliner Meldungen zufolge, durch die Gebefreudigkeit reicher Kunstfreunde finanziell gesichert sein. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die oft geschmähte deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts an originellen und genialen Leistungen reich genug ist, um eine imposante und allgemein interessierende Ausstellung zu gestatten.

Dresden. Mit einer »*Künstlermütter-Ausstellung*« beschließt jetzt Direktor Lehrs die lange Reihe seiner mit so viel Beifall aufgenommenen Separatausstellungen alter und moderner Graphik im Dresdener Kupferstichkabinett. Es sind da gegen fünfzig von ihren berühmt gewordenen Söhnen abkonterfeite Künstlermütter in Handzeichnungen, Stichen, Radierungen, in Reproduktionen und Photographien nach Gemälden vereinigt und diese Blätter erwecken nicht nur persönliches Interesse, sondern stellen auch zugleich besonders liebevoll ausgeführte Porträtskizzen dar.

Antwerpen. Auf der jetzt eröffneten *belgischen Landeskunstausstellung* sind die deutschen Künstler mit mehr als dreißig Werken vertreten, darunter Bilder von Kampf, Skarbina, W. Firle, O. H. Engel, Dettmann, Heichert, H. v. Bartels, Fr. v. Uhde, Gerh. Jansen, H. Vogel, H. Herrmanns, O. Frenzel, E. Kampf und andere.

ARCHÄOLOGISCHES

Ein neugefundenes altgriechisches Bad. Uber die Einrichtung der altgriechischen Bäder sind wir weit weniger unterrichtet als über die der römischen. Der charakteristische Unterschied zwischen römischen und griechischen Bädern scheint der zu sein, daß die letzteren nicht so viele Räume verschiedener Bestimmung enthielten; so mögen oft eigene Auskleidezimmer, ein Durchgangsraum, wie das römische Tepidarium, gefehlt haben. Einzelbäder in der gemeinsamen Badeanstalt sind wohl im Orientalischen sowie im eigentlichen Griechenland üblicher gewesen als Gemeinschafts- und Bassinbäder. Erhalten sind uns griechische Bäder nur aus späterer Zeit; aus der Hadrianischen in Alexandria Troas und Assos, in Ephesos datiert das Bad aus noch späterer Periode. Unter sich zeigen die wenigen erhaltenen griechischen Bäder ähnliche Grundrisse und unterscheiden sich durchaus von den römischen Thermenanlagen, indem sie, wie es scheint, keine größeren Schwimmbassins, sondern hauptsächlich Vorrichtungen für Waschungen, Begießungen und Douchen enthalten, ohne daß sich doch die Bedeutung der einzelnen Räume sicher feststellen ließe. Auch in Eretria sind in den letzten Jahren Thermen ausgegraben worden, die aber ebenfalls in die römische Epoche gehören. — Nunmehr haben aber die Amerikaner bei ihren Ausgrabungen an der Stätte des alten *Oiniadai* in Akarnanien, wo sie Befestigungen, Tempel, ein Theater und höchst interessante Schiffsschuppen mit Abteilungen und Geleisplatten, um die Schiffe aus dem Wasser heraufzuziehen, gefunden haben, auch ein Badegebäude aufgedeckt, das mit einiger Bestimmtheit, wenn auch nicht mit Sicherheit als ein griechisches Bad der vorchristlichen Zeit bezeichnet werden kann. Münzfunde würden es bis in das zweite vorchristliche Jahrhundert datieren lassen. In dem April-June-Heft des American Journal of Archaeology, das gänzlich den ergebnisreichen Ausgrabungen der letzten Jahre in Oiniadai gewidmet ist, beschäftigt sich Joshua M. Sears mit dem „griechischen Bad“, das er ausführlich beschreibt, so weit die Zerstörung eine genaue Erkenntnis der einzelnen Räume zuläßt. Man tritt durch einen Raum ein, der möglicherweise ein Auskleideraum (Apodyterion) war und kommt rechts durch einen unregelmäßigen Vorraum in ein viereckiges 5,35 auf 2,34 m großes Zimmer, an dessen Ende eine durch Erhebung von vier Seitenwänden gebildete Wanne stand (πυελός), die oben nicht größer als ungefähr 1,30 auf 1,97 m war. Heizeinrichtungen sind nicht zu erkennen; so war dies wohl ein Kaltbaderaum (Frigidarium). Außerdem fanden sich zwei Rundräume, von denen der eine acht größere, der andere siebzehn ganz kleine Bassins enthielt. In der Mitte war eine runde Platte, auf der wahrscheinlich eine große Kohlenpfanne stand, über der ein Heißwasserkessel angebracht war. Dieser diente sowohl zur Heizung des Raumes als zur Erwärmung des Badewassers, das in die kleinen Wannen, resp. Bassins eingegossen wurde oder zum Douchen und Übergießen daraus entnommen wurde. Aber es ist auch möglich, daß die kleinen Bassins einfach zu Heizzweken mit heißem Wasser gefüllt wurden und der Raum mit den siebzehn Bassins ein Tepidarium war. Jedenfalls bestätigen die Anlagen von Oiniadai das, was wir über die Unterschiede der griechischen und römischen Bäder vorausgeschickt haben: Die großen Bassins, in denen gemeinschaftlich gebadet wurde, fehlten; die ganzen Einrichtungen sind mehr auf Waschungen und Übergießungen zugeschnitten. Kleine, in Oiniadai erkenntliche Nebenräume mögen als Ἐλαιοθέσια (Salbräume) gedient haben. Überall fanden sich Mosaikböden, was aber keineswegs für römischen Ursprung der Bäder zu sprechen braucht. Der Mosaik ist hellenistische Erfindung; die Römer haben von den Alexandrinern gelernt, es in so hervorragender Weise zu Dekorationszwecken zu verwenden. Pläne und Photographien illustrieren die Beschreibung des griechischen Bades gerade so wie die übrigen Teile der interessanten amerikanischen Publikation über die Ausgrabungen von Oiniadai. *M.*

Ein griechischer Theaterbau in Indien? Durch Zeitungen und Zeitschriften ging jüngst eine Notiz, daß Th. Bloch in Ramgash Hill in Sirguja, einem Staate von Indien, ein altgriechisches Theater aufgefunden habe; an der Bühne hat man sogar noch die Vorrichtung zur Aufnahme des Vorhanges bemerkt haben wollen. Wer den Einfluß der Kultur der von Alexander dem Großen und seinen Nachfolgern in Asien gegründeten Staaten auf den Osten kennt, wo ja ein griechisch-baktrisches Königreich so zahlreiche Spuren in Indien selbst zurückgelassen hat, wie Münzen und Siegel — so auch jetzt von Sven Hedin gefundene — und die ganze Gandaraskulptur bezeugen, und wo wir annehmen dürfen, daß der griechische Apollotypus der Vater des Buddhatypus geworden ist, war von der gemeldeten Entdeckung des Herrn Th. Bloch nur freudig überrascht und nicht erstaunt. Warum sollte nicht auch ein griechisches Theater mit Orchestra und aufsteigenden Sitzen in Indien gebaut worden sein, mit welchem Lande ein so lebhafter Austausch von Ideen und wo ein so mächtiger Handelsverkehr mit griechischsprechenden Ländern stattfand, daß wir in dem im vorigen Jahre in den »Oxyrhynchos Papyri« veröffentlichten Fragment einer in dieser griechisch-ägyptischen Landstadt aufgeführten griechischen »Posse mit Gesang« indisch-radebrechende Personen auftreten sahen? — Jetzt liegt mir jedoch der Originalbericht des Herrn Th. Bloch in der »Z. d. d. Morgenländischen Gesellschaft« (LVIII, 2) vor, und da bin ich an dem »griechischen Theater« sehr irre geworden. In der Sitabenga-Höhle des Ramgash Hill fanden sich Reste alter Malereien, und unter anderem eine Inschrift, die anfängt: »Es entflammen das Herz die von Natur verehrungswürdigen Dichter.« Nunmehr sagt Bloch: »Was darauf folgt, muß wohl ein Lobpreis der Dichtung sein, und wenn ein derartiger Hymnus sich an der Wand einer künstlich aus dem Felsen gehauenen Höhle findet, so kann er doch dort

nur deshalb angebracht sein, weil das Gebäude dazu diente, um Werke der Dichtkunst einem größeren Publikum vorzutragen. Und dazu eignet sich auch die Anlage vortrefflich. Im Halbkreis, terrassenförmig übereinander, sind eine Reihe Sitze eingehauen, die durch strahlenförmige Linien wieder abgeteilt sind, ganz in der Art eines griechischen Theaters. Von jedem dieser Plätze aus hatte man einen bequemen Überblick über eine unterhalb gelegene Plattform, die Platz genug bot, eine kleine Bühne aufzuschlagen. Natürlich ist das Amphitheater nur »en miniature«; *es mochte für dreißig Zuschauer Platz haben,* doch läßt sich seine Anlage nach klassischem Muster nicht verkennen. Unter den Sitzen befindet sich eine viereckige Kammer mit breiten Bänken die Wände entlang. Hier zog man sich offenbar zurück, wenn die Kälte der Winternächte den Aufenthalt im Freien unangenehm machte. Man findet auch am Eingang tiefe Löcher im Steinboden, in die man die Balken fügte, die den *Vorhang* hielten, *durch den man die kalte Luft abschloß.«* — Aus diesem am Eingang befindlichen, vor Zug schützenden Vorhang haben die Zeitungsnotizen einen Theater-, resp. Bühnenvorhang gemacht! Auf die vielbestrittene Frage der griechischen Bühne, die doch möglicherweise selbst in dem spätgriechischen Theater nie existiert hat — Dörpfelds jüngster Aufsatz in den »Athenischen Mitteilungen« hat selbst entschiedene Anhänger der »Bühnentheorie« wankend gemacht —, wollen wir jetzt nicht eingehen. Aber auch von irgend einer Vorrichtung, daß auf der von Bloch erwähnten Plattform wirklich ein Podium oder eine Bühne aufgeschlagen war, ist in seinem Berichte nichts zu lesen. Er sagt nur »eine Plattform, die Platz genug bot, eine Bühne aufzuschlagen«. Und ein Theater, das für ganze dreißig Personen bestimmt war! In der eben erschienenen »Revue archéologique« (Juli-August 1904) sagt auch der bekannte französische Archäologe Clermont Ganneau: »Das wäre ja nicht einmal eine Jahrmarktsbude, höchstens ein kleiner Konferenz- oder Vorlesungssaal, wozu die zitierte Inschrift ganz gut passen würde.« — Da müssen wir doch noch an den in Aussicht gestellten ausführlichen Bericht appellieren, ehe wir an dieses griechische Theatergebäude in Indien glauben. *M.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Paris. In der Gartenmauer des Pfarrhauses zu Issy bei Paris ist — der »Voss. Ztg.« zufolge — an der Kirche ein schönes Bildwerk des 12. Jahrhunderts entdeckt worden. Es war sorgsam eingemauert und ist wohlerhalten und stellt Christus von Engeln umgeben dar. Es stammt jedenfalls aus der früheren Kirche, die im 17. Jahrhundert durch den jetzigen Bau ersetzt wurde.

Mittelalterliche Wandgemälde sind in der Kirche des Dorfes *Bardenitz* bei Jüterbog entdeckt worden. Bisher wurde das Bild der heiligen Katharina, ornamentales Rankenwerk mit dem Schweißtuch der Veronika und dem Wappen der Abtei Zinna bloßgelegt.

DENKMÄLER

Berliner Denkmäler. Im Viktoriapark in Berlin wurde am 19. dieses Monats das Denkmal des Oberbürgermeisters Robert Zelle, eine Marmorbüste auf hohem marmornen Sockel, ein Werk des Bildhauers Lessing, enthüllt. — Beim königlichen Schlosse in Berlin soll dem *Admiral Coligny* ein Denkmal errichtet werden. Dieser berühmte Staatsmann, das erste Opfer der Pariser Bluthochzeit, gehört zu den Ahnen des Kaisers, da seine Enkelin Luise Henriette die erste Gemahlin des Großen Kurfürsten und Mutter König Friedrichs I. war. Die Ehre eines Denkmals an so erlesener Stelle wäre ja überaus groß, aber man dürfte sie dem sympathischen Hugenotten gönnen, wenn nur das Denkmal wirklich eine erfreuliche Kunstleistung würde.

Ein **Hardenberg-Denkmal für Berlin** ist dem Bildhauer Martin Götze zur Ausführung übertragen worden. Die Statue wird in Bronze gegossen, erhält eine Höhe von 2,80 m auf Granitsockel und stellt den Staatsmann in Zeittracht mit Frack, Kniehosen und Schnallenschuhen dar. Die Enthüllung ist für das Frühjahr geplant, aber die Platzfrage noch nicht entschieden.

Bremen. *Maisons Rittergestalten,* die in getönten Gipsabgüssen zur Zeit im Münchener Glaspalaste zu sehen sind, wurden kürzlich in Bronze vor dem weltbekannten Rathauskeller in Bremen aufgestellt und fügen sich vortrefflich in die Rathausgotik ein.

Giovanni Segantini soll in seiner Vaterstadt Arco einen Denkstein erhalten. Ein Komitee hat bereits 10000 Kronen für diesen Zweck gesammelt und erläßt einen Aufruf um weitere Spenden.

VERMISCHTES

Ein Bildnis Lenbachs, von seiner Schülerin Alice Boscowits kurz vor dem Tode des Meisters gemalt, ist gegenwärtig im Münchener Kunstverein ausgestellt und zeigt die schmerzlichen, milden und ergebenen Züge des totkranken Mannes im seltsamen Kontrast gegen den Stolz und schroffen Trotz, die dem Antlitz des gesunden, schaffensfrohen Lenbach seine besondere Note einprägten.

Eine von **Rauch** selbst angefertigte Wiederholung des Sarkophags mit der Marmorgestalt der Königin Luise befand sich seit 1830 ziemlich versteckt in dem meist unzugänglichen Antikentempel im Parke von Sanssouci und ist kürzlich auf Veranlassung des Kaisers dem Hohenzollernmuseum überwiesen worden.

Straßburg. *Leo Schnug* hat in diesen Tagen, wie die Straßburger Post meldet, sein riesiges Freskogemälde in der höheren Töchterschule an der Pioniergasse in Straßburg vollendet. Es mißt drei Meter in der Höhe und nicht weniger als neun Meter in der Länge und stellt den Einzug des Kaisers Sigismund in Straßburg 1414 dar. Es bildet das Gegenstück zu dem bereits vor zwei Jahren fertig gewordenen gleichgroßen Wandgemälde des Kunstmalers Jordan, das den Straßburger Schwörtag darstellt.

Wenn in diesen Tagen die **Berliner Gemäldegalerie** ihr 75jähriges Jubiläum mit einer fundamentalen Erneuerung feiert, blickt auch der weitverzweigte *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* auf eine 75jährige Wirksamkeit zurück. Gewiß will es etwas heißen, daß der Verein in diesen 75 Jahren 4623754 Mark aufgewandt hat, davon für monumentale Zwecke 970909 Mark, für den Ankauf von Kunstwerken 2298705 Mark und für Prämienblätter 1354140 Mark, aber er hat allzu konservativ in seiner letzten Generalversammlung versäumt, einer wahrhaftig längst notwendigen Reform seiner Prämienblätter Folge zu geben. Statt der von vielen erwünschten Originalradierungen sollen nun doch die nicht mehr zeitgemäßen Reproduktionen von Originalwerken auch weiterhin als Prämienblätter geliefert und damit eine tatsächlich abstumpfende Gleichmäßigkeit in den Wandschmuck von tausenden von gutbürgerlichen Wohnungen getragen werden. Seltsamerweise hat auch Professor von Gebhardt den alten Reproduktionsprämienblättern das Wort geredet.

Berlin. Als ein *Geburtstagsgeschenk des Kaisers für die Kaiserin* ist kürzlich ein künstlerisch ausgestatteter Vitrinenschrank im Louis XV.-Stil aus Purpurholz mit eingelegtem Königsholz, vergoldeten Bronzebeschlägen und Facettenglas in der Werkstätte des Kunsttischlermeisters

Julius Zwiener in Berlin vollendet worden. Der Schrank ist für den Salon der Kaiserin im Neuen Palais zu Potsdam bestimmt, wo er sich in die Architektur und die Louis XV.-Ausstattung des Saales harmonisch einfügen soll.

Der Florentiner Maler **Coreos** wird, dem B. T. zufolge, im Oktober Kaiser Wilhelm II. porträtieren. Das von dem Künstler gemalte Bildnis der Gräfin Morosini soll dem Kaiser bei seiner letzten Anwesenheit in Venedig so gefallen haben, daß er Coreos telegraphisch aus Florenz herbeirief. Nach seiner Rückkehr sandte der Kaiser Herrn Coreos die Photographie einer von ihm selbst gemalten Seeschlacht mit der Unterschrift: Venezia, Aprile 1904.

Eine Plakat-Schule ist von den Herren Ernst Growald und Karl Schnebel in Berlin, Kurfürstendamm 214, am 1. Oktober eröffnet worden. Zeichnerisches Können wird vorausgesetzt und die Schule will nur die Künstler mit den praktischen Erfordernissen des Plakat- und Reklamewesens durch Vorträge in drei Monatkursen zu wöchentlich vier Stunden bekannt machen und durch Lehr- und Übungskurse im Schreiben und Malen von Schrift und durch drucktechnische Belehrungen wirken.

Paris. *Eine großartige Kunstschenkung* soll wiederum der Stadt Paris zufallen. Der kürzlich verstorbene Kunstfreund Emil Peyre soll seine Kunstsammlungen der Stadt Paris vermacht haben. Diese Sammlungen bestehen hauptsächlich aus Schnitzwerken aller Art und Möbeln und zwar von einer Bedeutung, die in dieser Hinsicht das Cluny-Museum weit übertrifft. Der Wert dieser Schätze wird bis zehn Millionen Francs geschätzt.

Über das bekannte Gemälde der **heiligen Barbara von Boltraffio** im Berliner Museum hat der Mailänder Kunstgelehrte F. M. Valeri in einer Chronik im städtischen Archiv die interessante Notiz gefunden, daß die Bruderschaft der Sa. Maria am 27. Oktober 1502 ein von Meister Boltraffio gemaltes Bild der heiligen Barbara der Kirche San Satiro übergeben habe. — Hier ist das Werk bis zur Napoleonischen Zeit geblieben und gelangte dann in die Sammlung Solly, aus der es 1821 in das Berliner Museum kam. Es stammt also, da der Künstler 1467 geboren ist, aus seinem 35. Jahre, somit etwas früher, als man bisher annahm.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

H. Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Liefg. 3—4. Leipzig, Chr. Hermann Tauchnitz. Complett in ca. 5 Liefg. à 5 M.

C. W. Schmid, Das Wesen der Kunst, abgeleitet und entwickelt aus dem Gefühlsleben des Menschen. Leipzig, O. Wigand. 3,60 M.

Giorgio Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Bd. II: Die Florentiner Maler des 15. Jahrh. Straßburg, J. C. H. Heitz Verlag. 5 M.

Hermann Barth, Das Geschmeide. Das Material des Schmucks. Berlin, Alfred Schall. 4 M.

Pizzighelli, Anleitung zur Photographie. 12. verb. Auflage. Halle, W. Knapp.

Sauerhering, Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Tl. III: Bildnisse von Meisterhand. Systematisch geordnetes Verzeichnis der bedeutendsten Schöpfungen der Porträtmalerei aller Zeiten. Stuttgart, P. Neff. Geb. 4 M.

W. Cohen, Studien zu Quentin Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden. Bonn, Fr. Cohen. 3 M.

Albrecht Haupt, Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichbaues zu Heidelberg. Leipzig, K. W. Hiersemann. 8 M.

Faymonville, Zur Kritik der Restauration des Aachener Münsters. Aachen, Aachener Verlags- und Druckerei-Gesellschaft.

Béla Lázár, Ladislas de Paál. Un peintre hongrois de l'école de Barbizon. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne.

J. Sponsel, Johann Melchior Dinglinger und seine Werke. Stuttgart, J. B. Metzlersche Buchdruckerei.

Franz Stuck. Dreiundzwanzig Kunstholzschnitte nach Werken des Meisters mit Begleittext von Aemil Fendler: Phantastische Jagd — Der Athlet — Römerin — Amazone — Geheimnisvoller Auftrag — Verirrt — Meerweibchen — Lucifer — Die Rivalen — Mädchenkopf — Glühwürmchen — Spielende Faune — Schlafender Faun — Christus am Kreuz — Der Mörder — Die Sünde — Bacchantenzug — Frau L. B. — Franz Stuck und Frau — Sirene — Schaukelnde Mädchen — Frau Maria Heilbronner — Ringeltanz — Frau Mary Stuck. Leipzig, J. J. Weber Verlag.

Wurzbach, W. v. Niederländ. Künstlerlexikon. Leipzig, Kunsthist. Verlag; ca. 14 Lief. à 4 M.

Hausschatz des Wissens, Bd. IX, Schmid, Kunstgeschichte nebst einem Abriß der Geschichte der Musik und Oper von Cl. Sherwood. Neudamm, J. Neumann.

Breitkopf & Härtel, Deutsche Wandfriese, à 3 M.: Ad. Luntz, Fischerboote. — H. Freytag, Neckerei. — H. v. Volkmann, Feierabend.

A. Dresdner, Der Weg der Kunst. Leipzig, E. Diederichs, Br. 6 M.; geb. 7.50 M.

A. Furtwängler & H. Urlichs, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur. Handausgabe. München, Verl.-A. F. Bruckmann. 2. Aufl., geb. 4.50 M.

Offizielle Kataloge der Münchener Sezession und der Jahresausstellung im Glaspalast 1904. München, Verl.-A. Bruckmann, ill. Ausg., je 2.60 M.

C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. III. Einzelmythen II. Abt.: Hippolytos. — Meleagros. Berlin, G. Grotesche Verlagshandlung. Kart. 200 M.

J. Burckhardt, Geschichte d. Renaissance in Italien. 4. Aufl. Stuttgart, Paul Neff. Geb. 15 M.

Die 35 Möbelstile. Zusammengestellt von Timms u. Webb. Darmstadt, Verl.-A. A. Koch. 78 Tafeln in Mappe 48 M.

G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. 72 Lichtdrucktafeln in Gr.-Fol. Düsseldorf, L. Schwann. In Mappe. 75 M.

Franz von Lenbach, Gespräche und Erinnerungen. Mitgeteilt von W. Wyl. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Geb. 4 M.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 3. 28. Oktober

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FÜNFTER TAG FÜR DENKMALPFLEGE

Dem diesjährigen Tag für Denkmalpflege, der zu Mainz am 26. und 27. September stattfand, haben die Zeitungen nachgesagt, er habe keinerlei Bedeutung gehabt, weil man die wichtigsten Tagesfragen von der Tagesordnung abgesetzt und nur akademisch diskutiert habe. Es sind deshalb auch fast nirgends ausführliche Berichte über den Tag erschienen.

Richtig ist, daß alle auf Mainz bezüglichen Fragen der Denkmalpflege (darunter die Erneuerung des kurfürstlichen Schlosses nebst der Ausgestaltung seiner Umgebung, sowie die Freilegung der Paradiesespforte am Mainzer Dom) nicht auf der Tagesordnung zu finden waren; es wäre aber immerhin recht wichtig und anregend gewesen, an einem praktischen, vor aller Augen liegenden Beispiele die Frage der Denkmalpflege zu erörtern. Richtig ist auch, daß die Frage der Erneuerung des Otto Heinrichs-Baues am Heidelberger Schloß vom Vorsitzenden trotz mehrmaligen Antrags nicht auf die Tagesordnung gesetzt worden ist. Indes ganz verfehlt ist die Erwartung Wildenbruchs und anderer, der Tag für Denkmalpflege würde unter allen Umständen einen flammenden Protest gegen die neuerliche Behandlung des Heidelberger Schlosses eingelegt haben. Wer das erwartet, macht sich einen falschen Begriff von dem Denkmalpflegetage. Der Tag setzt sich zusammen aus Architekten und Kunsthistorikern (Konservatoren, Museumsdirektoren, Professoren an Universitäten und technischen Hochschulen) sowie Laien und Kunstfreunden (Vertretern von staatlichen und städtischen Behörden) usw. Bei gewissen Fragen stehen nun am Denkmalpflegetage zwei Parteien hart gegeneinander: *die* Architekten, die unter allen Umständen bauen wollen, und die Kunsthistoriker, die nur erhalten, nicht aber ausbauen wollen. Daß der Tag für Denkmalpflege bei solchen Fragen keineswegs zu einem einheitlichen Beschluß, geschweige denn zu einem flammenden Protest kommen *kann*, haben die bisherigen Tage zur Genüge gezeigt, nicht am wenigsten der Erfurter Tag, an dem die Debatte über den Ausbau des Meißener Domes zu einem wüsten Gezänk ausartete. Freunde solcher Debatten mögen den Bericht über den Tag nachlesen, in dem alle Reden und Äußerungen, darunter die besonders lehrreichen des Oberbaurats Schäfer, wörtlich wiedergegeben sind.

Der Ausschuß des Tage für Denkmalpflege hat nun die Heidelberger-Schloß-Frage auf die Tagesordnung der nächsten Tagung in Bamberg gesetzt. Es wurde versichert, damit sei noch nichts verloren, denn die badischen Stände haben für den Otto Heinrichs-Bau noch kein Geld bewilligt und sie werden auch vor dem nächstjährigen Denkmalpflegetag nicht versammelt sein. In diesem aber sollen alle Kunsthistoriker, Architekten usw., die zu der Frage Stellung genommen haben, besonders eingeladen werden. Wir halten es aus mancherlei Gründen nicht für unmöglich, daß nächstens einmal unversehens um die Schauseite des Otto Heinrich-Baues eine »schützende« Bretterwand errichtet wird, weil vielleicht eine der freistehenden Figuren droben vom Sims herabfallen könnte und das Haftpflichtgesetz die verantwortlichen Behörden schreckt oder aus ähnlichen Gründen, welche dem von höchster Stelle gewünschten Ausbau Vorschub zu leisten geeignet sind. Trotzdem ist der Beschluß des Ausschusses des Tages für Denkmalpflege richtig und wohlerwogen.

Ungerecht ist auch der letzte Vorwurf, den man dem Ausschuß des Tags für Denkmalpflege machte: er habe sich gescheut, über die Veränderung des Berliner Opernhauses zu sprechen. Diese Frage stand in der Tat auf der Tagesordnung: aber der Berichterstatter Professor Peter Wallé starb wenige Tage vor der Mainzer Tagung, und aus der Versammlung meldete sich trotz der Aufforderung des Vorsitzenden niemand, der die Verhandlung eingeleitet hätte. Daraus dem Tage einen Vorwurf zu machen, wie es Wildenbruch tut, ist wiederum ungerechtfertigt. Denn die Verhandlung hätte bei der Zusammensetzung nur dann Sinn und Zweck gehabt, wenn der einleitende Bericht die Frage mit voller Gründlichkeit und Sachkenntnis behandelt hätte. Wer soll das aus dem Stegreif tun?

Fragen wir nun nach den wirklichen Ergebnissen des Tages, so ist folgendes zu berichten. Bei der Aussprache über die *Vorbildung für die Denkmalpflege* handelte es sich im wesentlichen um die Frage, ob die technischen Hochschulen dabei den Universitäten ebenbürtig seien. Professor Dehio-Straßburg hatte im vorigen Jahre diese Frage verneint, Geheimer Hofrat von Öchelhäuser bejahte sie, ebenso Professor Neuwirth-Wien. Öchelhäuser sagte zum Schluß:

Leider werden die Aufgaben der Konservatoren in den verschiedenen Ländern, auch in den deutschen Ländern, recht verschieden aufgefaßt. Aber in zwei Hinsichten ist man wohl einig: Es gilt, weiteren Verfall durch rechtzeitige Sicherheitsmaßregeln zu verhüten, und es gilt, die Kunstwerke vor ungeeigneten Veränderungen, Umbauten, Erneuerungen usw. zu schützen. Für die erste Aufgabe sei der Konservator-*Architekt* wesentlich im Vorteil, da er sie auch selbst ausführen kann, für die zweite sei er dem *Kunsthistoriker* ebenbürtig. Für Fälle wie das Heidelberger Schloß oder den Meißner Dom komme der Konservator gar nicht in betracht, dafür werden bekanntlich besondere Architekten bestellt. Es komme beim Konservator alles auf die Persönlichkeit an, eine allgemeine Einigung zwischen Kunsthistorikern und Künstlern sei niemals zu erreichen. Der Wettstreit zwischen beiden aber könne nur förderlich sein, nur müsse die persönliche Befehdung und Verdächtigung, das Arbeiten mit Vorurteilen und Schlagworten aufhören. Aufhören aber müsse auch in Deutschland, daß Denkmalpflege und Inventarisierung im Nebenamt betrieben werde. Berufsstudium und Berufsstellung seien die ersten und wichtigsten Grundlagen für eine gedeihliche Denkmalpflege. (Lebhafter Beifall.)

Eine lange Ansprache beschäftigte sich mit der *Kennzeichnung restaurierter Bauteile,* wofür Architekt Bodo Ebhardt-Berlin eine Reihe von Leitsätzen aufgestellt hatte. Am Ende der lang andauernden Debatte wurde einstimmig ein Antrag des Oberbürgermeisters Struckmann-Hildesheim angenommen:

Die Wiederherstellung an einem Denkmal (Bauwerk usw.) ist durch Anbringung der Jahreszahl und durch Zeichen, welche die Unterscheidung der alten von den neuen Teilen ermöglichen, kenntlich zu machen. Die Art der Kennzeichen bleibt dem leitenden Künstler überlassen.

Damit ist diese Frage, die den Denkmalpflegetag nun schon dreimal beschäftigt hat, hoffentlich endgültig von seiner Tagesordnung verschwunden.

Sehr erfreulich war die Mitteilung, daß das Erscheinen eines *Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler* nunmehr gesichert ist. Auf eine Immediateingabe hat der Kaiser das Geld dazu aus seinem Dispositionsfonds bewilligt. Professor Dehio wird das Handbuch verfassen. Es wird fünf Bände zu je 25 Bogen stark im Bädekerformat im Verlag von Wasmuth binnen sechs Jahren vollständig erscheinen. Der Preis soll möglichst billig angesetzt werden. Der erste Band wird im Frühjahr 1905 erscheinen. Der Ausschuß (Lörsch, Öchelhäuser, Gurlitt) wird nur das Fortschreiten des Werkes überwachen und die geschäftliche Seite wahren, im übrigen wird das Buch ein durchaus selbständiges Werk des Professors Dehio sein, dessen bekannte Sachkenntnis und Arbeitskraft das volle Gelingen des Werkes verbürgt.

Von der *Gesetzgebung für Denkmalpflege* konnte nicht viel neues beigebracht werden. Der hessische Regierungsrat von Biegeleben berichtete, daß für die Denkmalpflege in Hessen eine umfängliche Organisation geschaffen worden ist, wobei Kunsthistoriker, Beamte, Künstler und Laien in gleicher Weise, zum Teil als freiwillige Mitarbeiter herangezogen worden sind. Sieben Ausschüsse wurden gebildet. Eine Anzahl Gebäude in Hessen, auch Privathäuser, sind unter Denkmalschutz gestellt worden, damit schöne Plätze- und Straßenbilder erhalten werden können. Einige Privatleute haben darüber Klage geführt, andere haben die Eintragung ihrer Häuser freiwillig beantragt. Durch solche Maßregeln ist eine lebhafte Teilnahme für Denkmalpflege im Volke erweckt worden. Vielfach sei auf Privatleute eingewirkt worden, manchen übelen Absichten auf Beseitigung von Kunstdenkmälern habe man wirksam entgegengearbeitet. Trotzdem wisse man wohl, daß man erst im Anfange der ganzen Bewegung stehe. Trotz mancher Mißhelligkeiten sehe er einer gesunden Weiterentwickelung des Denkmalschutzgedankens mit froher Hoffnung entgegen. Die Denkmalpflege berühre die Volksseele; warme Begeisterung müsse Hand in Hand gehen mit besonnener Würdigung der praktischen Möglichkeit; man müsse sorgfältig abwägen, was man von Privatleuten fordern dürfe und behördlichen Zwang müsse man nach Möglichkeit vermeiden.

Ein sehr erfreuliches Ergebnis hatte der nun folgende Vortrag des Herrn Stadtbauinspektor *Stiehl*-Steglitz über die alten Kleinbürgerhäuser. Stiehl führte etwa folgendes aus:

Infolge ihrer unauffälligen schlichten Form und infolge der mangelhaften literarischen Überlieferung haben Kunstgelehrte und Inventarisatoren den bürgerlichen Wohngebäuden bisher geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Ein zusammenfassendes großes Werk über das bürgerliche Wohnhaus, wie ein solches über das Bauernhaus jetzt vorliegt, fehlt noch, und über kleine Häuser ist bisher so gut wie nichts veröffentlicht worden. Nach der bisher geltenden Ansicht hat sich nun das norddeutsche Haus aus dem sächsischen Haustypus entwickelt, während das süddeutsche einen ganz anderen Ursprung und eine ganz andere Entwickelung genommen habe. Demgegenüber wies Herr Stiehl daraufhin, daß er in überraschender Weise durch das gesamte Deutschland einen gleichmäßigen Typus für das kleine einfache Bürgerhaus gefunden habe. Das Hauptkennzeichen sei eine ganz schmale Front bei starker Tiefe (in Lübeck z. B. 4 m Breite bei 10 m Tiefe). Der Grundtypus sei derselbe, nur wechsele je nach der Landschaft die Ausgestaltung. Gemeinsam sei allen die feine künstlerische Wirkung trotz ihrer Schlichtheit. Keineswegs sei das Kleinbürgerhaus ein verkleinertes Patrizierhaus, sondern die Weiterbildung eines noch älteren schlichteren Typus. Nicht minder weise anderseits auch das Patrizierhaus in Nord- wie in Süddeutschland den gleichen Typus auf: eine große Diele im Erdgeschoß mit einem abgeteilten Zimmer für den Hausherrn. Beispiele hierfür bieten Lüneburg, Nürnberg, Straßburg und die Übereinstimmung reicht bis ins 14. Jahrhundert: es ist im wesentlichen das Einraumhaus, das auf die alte Hütte zurückgeht. Bei der weiteren Entwicklung trennen sich Nord- und Süddeutschland voneinander. In Norddeutschland wirkt die Diele bis zum Dach-

boden, und diese Einrichtung erhält sich bis in das 17. Jahrhundert (Leibnizhaus in Hannover); in Süddeutschland beginnt schon im 14. Jahrhundert die Abteilung des Hauses nach Stockwerken, und weiter wird ein Korridor mit mittelbarer Beleuchtung eingeschoben. Die Einheit des Familienlebens, die der große Herd veranschaulicht, schwindet. Die Triebfeder dabei bildet das kleine Haus, dessen Schmalheit nicht gestattete, den Herd im Erdgeschoß anzulegen.

Dies ist die schematische Darstellung, wie sich das Bürgerhaus entwickelt hat. In der Wirklichkeit ist das Bild viel bunter, denn es machen sich auch die Einflüsse des alpinen Hauses, des italienischen Palastes und des französischen kleinen Edelsitzes (manoir) geltend. Die Bergstädte in Sachsen und Böhmen aber, die nicht aus dem Ackerhause entstanden sind, und sogleich für die Bedürfnisse einer industriellen Bevölkerung angelegt wurden, zeigen von vornherein eine modern anmutende Vielräumigkeit der Hauseinteilung.

Herr Stiehl wies weiter darauf hin, daß die alten Kleinbürgerhäuser rapid vom Erdboden verschwinden, weil sie den modernen Verhältnissen und Anforderungen nicht mehr entsprechen. Es sei daher ein rasches Eingreifen zum Schutze und zum Aufzeichnen dieser Häuser geboten. Es müsse ein ähnliches Werk geschaffen werden, wie das Werk der deutschen Architektenvereine über das deutsche Bauernhaus. Hierzu müßten sich Techniker und Historiker verbinden. (Lebhafter Beifall.)

Geheimer Justizrat *Lörsch* erklärte die Übereinstimmung der alten Kleinbürgerhäuser in ihren Maßen aus dem Erbleihrecht. Die Großgrundbesitzer teilten ihren Grundbesitz in ganz gleichmäßige, ganz kleine Teile und gaben sie den Baulustigen in Erbleih. Dieses Verhältnis entwickelte sich merkwürdigerweise in ganz Deutschland ganz gleichmäßig; daher rührt die übereinstimmende Größe der Kleinhäuser in Nord- und Süddeutschland.

Schließlich wurde der Stiehlsche Antrag angenommen, und es wurde ein Ausschuß niedergesetzt, der die weiteren Schritte für das *Werk über das deutsche Wohnhaus des Mittelalters und der Renaissance* vorbereiten soll. In den Ausschuß wurden gewählt: Stadtbaurat Schaumann-Frankfurt a. M., Direktor des Herzoglichen Museums in Braunschweig Professor Meier, Stadtbauinspektor Stiehl-Steglitz, Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens Professor Voß und Stadtbaurat Rehorst in Halle.

Einen ausgezeichneten lehrreichen Vortrag hielt sodann Prof. *Rathgen* vom chemischen Laboratorium der kgl. Museen in Berlin über die *Verfahren, Kunstgegenstände aus Metall wiederherzustellen und dauernd zu bewahren.* Durch vortreffliche Lichtbilder erläuterte er die Verfahren, die er selbst mit dem besten Erfolg in Berlin anwendet.

Den letzten Punkt der Tagesordnung bildete die Verhandlung über die *Bauordnungen in ihrer Beziehung zur Denkmalpflege.* Zwei überaus gediegene Vorträge von Professor *C. Frentzen*-Aachen und Geheimer Baurat Dr. ing. *Stübben*-Köln leiteten die Verhandlung ein.

Frentzen sprach einleitend über die Benachteiligung, die ein Baudenkmal durch die bauliche Entwickelung in seiner Umgebung erfahren kann, das heißt nur insoweit als der Genuß und die Freude bei der Betrachtung seiner Außenerscheinung gestört wird.

Dazu kann z. B. das bloße Beseitigen von anschließenden oder naheliegenden Nachbargebäuden führen, die allein schon durch ihr Dasein, durch ihre Gruppenwirkung im Verein mit dem Baudenkmal diesem als wirksame Folie dienen, ohne daß sie selbst besonderen Denkmalwert oder höhere architektonische Bedeutung zu besitzen brauchen. In dieser Hinsicht sind uns die vielfachen ebensogut gemeinten wie ungeschickten »Freilegungen« von Monumentalbauten eine Lehre gewesen. Andererseits können baupolizeilich zugelassene Neubauten ein Baudenkmal in wesentlichen Teilen oder ganz dem Auge des Beschauers entziehen oder besonders günstige Standpunkte zu seiner Betrachtung beseitigen. Die Schließung der reizvollen, früher vielfach üblichen straßenwärts geöffneten Hofanlagen vor größeren öffentlichen und Privatgebäuden durch einen zwischengeschobenen in die Straßenflucht gelegten Trakt kann z. B. in dieser Beziehung von bedauerlichster Wirkung sein.

Wie der Außenerscheinung eines Baudenkmales in noch anderer Weise Gewalt angetan werden kann, schilderte Frentzen in köstlicher Weise wie folgt:

Auf dem Marktplatze einer alten Stadt, die vielleicht in den letzten Jahrzehnten erneuten Aufschwung in Handel und Wandel genommen hat, steht noch das alte ehrwürdige Rathaus, durch höheren Aufbau und reichere Gliederung neben den schlichteren und niedrigeren Bürgerhäusern des Platzes hervortretend, mit ihnen und der nahe liegenden Hauptkirche zu einem in seiner Gesamtwirkung anmutenden Bilde vereinigt. Aber das rege geschäftige Leben und Treiben auf dem Platze birgt eine Gefahr für dieses Bild. Denn schon naht der strebsame Warenhäusler, der jenen lebendigen Strom des Geschäftslebens zu eigenem Vorteil in einem mächtigen Kaufhause eindämmen will. Die verlockenden Töne klingenden Goldes bringen die bisherigen Besitzer der alten biederen Nachbarhäuser des Rathauses dazu, dieselben zu räumen, und nachdem sie dem Abbruch verfallen, entsteht an ihrer Stelle ein im kalten Glanz des Spiegelglases gleißender Bau, der mit seiner auf Grund der Platzbreite baupolizeilich sanktionierten Traufkantenhöhe von 22 m, diejenige des armen Rathauses noch um zwei Geschosse, diejenige der übrigen vorhandenen Gebäude vielleicht um das Doppelte übersteigt. Gleichsam auf den Kopf geschlagen steht dann der bisherige Stolz der Stadt neben dem aufdringlichen protzigen Nachbarn, und während früher seine fein gestimmte Umrißlinie den Höhepunkt des ästhetischen Genusses beim Anblick des Platzbildes gewährte, wird sie jetzt überschnitten und zerstört von den ungefügen Massen eines kastenförmigen Neubaues, der mit vorschriftsmäßig verputzten, aber um so öderen Brandgiebeln die bisher so reizvollen Perspektiven

des Marktplatzes und die architektonische Wirkung des Rathauses vernichtet.

Und wenn wir gleich bei diesem Bilde bleiben, so können wir noch auf eine andere baupolizeilich zulässige Denkmalschädigung hinweisen.

Auf der anderen Seite des Rathauses hat sich neuerdings ein zwar von weit her zugereister, aber finanziell noch nicht so potenter Kleiderkaufmann eingenistet. Er hat nur ein Anwesen, ein reizendes altes Renaissancehaus erstanden, das mit seiner fein profilierten und ornamentierten Fassade die Freude der Beschauer war, womöglich im »Ortwein« veröffentlicht wurde und im Bädeker einen Stern erhielt. Zunächst verschwindet nun das Erdgeschoß dieses Hauses und wird durch ein Gerippe von Gußeisenbeinen und Doppelträgern mit Spiegelglashaut ersetzt und dann wird die ganze Front grell zinnoberrot angestrichen, damit das Haus doch ja jedem, der den Marktplatz betritt, mit einladendem Faustschlag ins Auge fällt. Aber diesmal hat der in metergroßen Goldlettern an der Front prangende Besitzer einen Teil seiner Rechnung ohne die Baupolizei gemacht. Denn nach Paragraph so und so sind grelle Anstrichfarben der Häuser verboten, nicht etwa weil sie hier mit abstoßender Brutalität auftreten und die Ruhe und den Reiz des Straßenbildes zerstören, sondern weil sie gesundheitsschädigend auf die Augen wirken könnten und nur deshalb, ausschließlich aus gesundheitspolizeilichen Rücksichten, muß das Haus neu gestrichen werden. Nun wählt der klug gewordene Besitzer ein herrliches Grasgrün, das auch völlig unbeanstandet bleibt, da die grüne Farbe gerichtsnotorisch eine dem Auge zuträgliche ist. Dem Gesetz ist Genüge geleitet, aber Tausende, und zwar nicht nur Maler, Architekten und Kunsthistoriker, fluchen dann einer derartigen Roheit, die hier erlaubt erscheint, wo man sonst so schnell mit dem Paragraphen des groben Unfugs bei der Hand ist.

Frentzen wies weiter hin auf den Unfug der Straßen- und Platzverhunzung durch die sich stets mehrenden und vergrößernden Reklametafeln und streifte dann den stilistischen Gegensatz bei Nachbarbauten, worauf er an Beispielen nachwies, wie die Bauordnung durch ihre Bestimmungen den Fortbestand von Baudenkmälern und städtischen Schönheiten direkt gefährdet, weil diese den Ansprüchen der Gesundheit, der Feuersicherheit und des Verkehrs (wirklich oder angeblich) nicht mehr genügen.

Aus solchen Gründen sind z. B. in den meisten Orten die alten urdeutschen Fachwerkbauten auf den Aussterbeetat gesetzt worden, weil die Bauordnungen das Fachwerk in den Straßenfronten verpönen; malerische Freitreppen und Beischläge mußten verschwinden, um die alleinseligmachende Begradigung der Fluchtlinien zu gunsten einer vielleicht gar nicht auftretenden Verkehrshochflut vornehmen zu können usw.

Gegenüber diesen Schädigungen bietet die Gesetzgebung der Denkmalpflege so gut wie keinen Anhalt zum Schutze von Baudenkmälern.

In allen Baugesetzen und Verordnungen findet sich eine grundsätzliche Bestimmung, die besagt, daß Baueinrichtungen nicht zur Verunstaltung von Straßen und Plätzen gereichen dürfen. Aber gerade in den Folgerungen aus diesem Grundsatze herrscht eine ganz auffallende Zurückhaltung, sowohl in dem was *gefordert* als in dem was verboten wird, während auf dem konstruktiven und hygienischen Gebiet eine unendliche Blumenlese von Vorschriften und Verboten hervorsprießt.

Fast durchgängig beschränken sich jene Bestimmungen über die Verunstaltungen von Straßen und Plätzen auf die banale Regelung der Fluchtlinien und hinsichtlich des Aufbaues etwa noch auf die Farbe und Sauberkeit des Gebäudes; nur als vereinzelte Ausnahmen finden wir in neuerer Zeit Baupolizei-Verordnungen, in denen auch auf den Denkmalcharakter von einzelnen Bauwerken oder Stadtteilen Rücksichten genommen und Bestimmungen zur Bewahrung dieses Charakters getroffen werden.

Offenbar beruht der so vielfach rechtlose Zustand und Bestand unserer Kunstdenkmäler und historischen Stadtbilder vor allem darauf, daß es einerseits den Gesetzgebern an der nötigen Empfindung und an dem offenen Auge fehlte für die tatsächliche Schädigung eines öffentlichen und allgemeinen Interesses und anderseits an der nötigen Einsicht und Vorsicht bezüglich der in künstlerischem Sinne nachteiligen Folgen mancher baupolizeilicher Bestimmungen.

Erfreulicherweise werden in den preußischen Ministerien, wie Geheimrat von Bremen dem Tag für Denkmalpflege mitteilte, Schutzgesetze ausgearbeitet. Nach allen bisherigen Erfahrungen fehlt es bisher aber weiteren Kreisen an dem nötigen Verständnis der Bedeutung und Bewertung der hier auftauchenden Probleme für das geistige Leben und die Kulturentwickelung unseres Volkes. Wir müssen in diesen weiten Kreisen die Anschauung heimisch machen, daß unsere alten Kunstdenkmale ein überaus wertvoller, gleichzeitig idealer und realer Besitz der Allgemeinheit und nicht nur geistiges Eigentum einzelner besonders künstlerisch gebildeter Personen sind. Das ethische Volksbewußtsein muß nach dieser Richtung wesentlich geschärft werden. Sicherlich wird eine lebhafte und von edler Begeisterung getragene Agitation es vermögen, allgemeinen Unwillen wachzurufen gegen die mannigfachen Mißhandlungen, die nicht nur ein besonders feinfühlendes Auge Tag für Tag auf der Straße erdulden muß, wenn es sieht, wie mit dem ehrwürdigen Erbteil der Väter, den schönen Bildern der Vergangenheit, umgesprungen wird. Vielversprechende Anfänge zur Besserung sind vorhanden, z. B. in den Bauordnungen von Hildesheim und Wien.

Wenn erst diese Bestrebungen allgemeiner anerkannt werden, wird allerdings alsbald eine weitere wichtige Frage auftauchen: Wer soll den Inhalt solch neuer Schutzbestimmungen festlegen und begrenzen, und wer soll denn ihre Ausführung überwachen und in strittigen Fällen entscheiden. Die neuen Schutzbestimmungen müssen zweckmäßig formuliert und gehandhabt werden, damit einerseits bei Verfolgung idealer Ziele nicht der Boden gleichfalls berechtigter realer Bedürfnisse unter den Füßen verloren geht,

anderseits aber, wenn der Schutz eines Denkmals einmal als notwendig erkannt ist, die Schutzbestimmungen auch sachgemäß durchgeführt werden. Frentzen hielt — und sicherlich mit Recht — dafür, daß diese Aufgaben nicht einer einzelnen Person anvertraut werden könnten, sondern dazu den maßgebenden Behörden ein mehrköpfiger Beirat beigegeben werde, der, mit den örtlichen Verhältnissen vertraut, das Schwergewicht unbefangener künstlerischer Anschauung eines vorurteilsfreien kunsthistorischen Wissens in die Wagschale der Entscheidungen legen kann.

Geh. Baurat Dr. ing. Stübben konnte in seinem Vortrag einleitend darauf hinweisen, daß er schon in seinem (grundlegenden) Werke über den Städtebau die Notwendigkeit des Denkmalschutzes in den Städten und entsprechender baupolizeilicher Bestimmungen betont habe. Weiter legte er der Versammlung die in Deutschland schon vorhandenen gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Baudenkmale, der Stadtansichten, der heimischen Bauweise usw. vor. Es waren dies Bestimmungen aus Sachsen und Bayern, ferner aus den Städten München, Nürnberg, Bamberg, Rothenburg, Bremen, Lübeck, Hildesheim, Köln, Aachen, Mainz und Darmstadt.

Wir wollen hier wenigstens die sächsischen und bayrischen Bestimmungen anführen.

Das Kgl. sächsische Ministerium des Innnern hat in bezug auf den Denkmalschutz verordnet: Eine örtliche Regelung sei erwünscht, wozu das Ministerium von Fall zu Fall Stellung nehmen will. Auf die Erhaltung der alten Bauten von geschichtlicher oder künstlerischer Bedeutung wird hingewiesen, und besonders wird die Rücksicht auf diese Bauwerke bei Aufführung benachbarter Neubauten anempfohlen. In § 90 des allgemeinen Baugesetzes seien schon alle baulichen Herstellungen verboten, die dem Orte zur offenbaren Unzierde gereichen würden; auch können, wie es dort heißt, für einzelne Straßen höhere architektonische Anforderungen an die zu errichtenden Gebäude gestellt werden. Aber ein Zwang in künstlerischer Beziehung, eine eigentliche Kunstpolizei, sei nicht zu billigen. Keinem Privaten könne ohne Entschädigung zur Erhaltung oder Berücksichtigung alter Bauwerke etwas auferlegt werden, was für ihn ein empfindliches Vermögensopfer darstellt. Mehr werde durch sachverständige Beratung und persönliche Einwirkung als durch polizeilichen Zwang erreicht werden; auch seien geldliche Beihilfen in geeigneten Fällen nach dem Vorbilde von Rothenburg zu empfehlen. Über Veränderungen an historisch oder architektonisch beachtenswerten Bauwerken soll vor Erteilung der baupolizeilichen Genehmigung an die Kommission für Erhaltung der Kunstdenkmäler berichtet werden, damit diese beratend und belehrend eintrete.

Die allgemeine Bauordnung für das *Königreich Bayern* vom 17. Februar 1901 untersagt in § 53 die Anwendung greller Farben einschließlich der reinen Kalkweiße für den Gebäudeanstrich und verlangt, daß in Städten von mehr als 20000 Einwohnern (eine sonderbare Beschränkung) alle Neu- und Umbauten an den Straßenseiten »den Anforderungen der Ästhetik genügen«. Bei Bauten in der Nähe von monumentalen Bauwerken sind von der Baupolizeiverwaltung die zuständigen Behörden mit ihren Erinnerungen zu hören.

Das königlich bayrische Ministerium des Innern hat jedoch am 1. Januar und 22. April des gegenwärtigen Jahres zwei weitere Verfügungen erlassen, deren Inhalt kurz dahin geht, daß sowohl bei Festsetzung der Baulinien und Höhenlagen als bei baupolizeilichen Prüfungen auf die Erhaltung und den Schutz der künstlerisch und geschichtlich wertvollen Gebäude sowie schöner Straßen- und Platzbilder Bedacht zu nehmen ist. Auch soll der heimische Baustil, besonders im Bayrischen Gebirge, möglichst wieder angewandt, dem Eindringen sogenannter großstädtischer Neubauten aber gewehrt werden. Die Distriktsverwaltungsbehörden sollen mit Unterstützung der Bauämter ein Verzeichnis der Denkmalbauten, auch der bescheideneren und kleineren Baulichkeiten dieser Art, mit Abbildungen und kurzen Beschreibungen versehen, anlegen; ein treffliches Musterverzeichnis wird beigefügt. Sobald ein Bauwerk gefährdet ist, soll gleichzeitig an die Regierung und an das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale berichtet werden. Das Verständnis für den Denkmalschutz soll möglichst verbreitet, kleinere Gemeinden sollen an die Architektenvereine und an den Münchner Verein für Volkskunst und Volkskunde verwiesen werden, um von diesem Rat und Anregung zu empfangen. Die wesentlichen Merkmale der zu schützenden Ortsbauweisen sollen festgestellt werden und, unter Erfüllung neuzeitlicher Anforderungen in bezug auf Feuersicherheit und Gesundheit, möglichst zur Wiederverwendung gebracht werden. Auch bei Errichtung neuer patriotischer Denkmäler sollen tüchtige Bildhauer und Architekten zu Rate gezogen werden, um die Wiederholung der oft wenig befriedigenden modernen Leistungen zu verhüten. Schließlich werden fünf Richtpunkte für den Erlaß ortspolizeilicher Vorschriften (auf grund des Art. 101 Abs. 3 des Polizeistrafgesetzbuches) aufgezählt, nämlich 1) Erhaltung alter Befestigungswerke, deren Abänderung nur mit baupolizeilicher Genehmigung statthaft ist; 2) die Veränderung kunstgeschichtlicher Gebäude soll nur mit Genehmigung zulässig sein, wobei dem Stil und Charakter derselben »Rechnung zu tragen« ist; 3) in der Nähe von Befestigungswerken und kunstgeschichtlichen Gebäuden soll bei allen Neubauten ebenfalls dem Charakter dieser Werke »Rechnung getragen« werden; sowohl die Maßverhältnisse als die Einzelformen sollen sich dem Gesamtbilde einfügen, was namentlich von der Form und der Eindeckung der Dächer gilt. Die heimische Bauweise ist zu pflegen; 4) bei Ziehung der Baulinien ist auf die Erhaltung schöner Orts- und Straßenbilder Rücksicht zu nehmen — im Sinne unserer vorjährigen Verhandlungen; 5) für sonstige Neubauten werden genügen der Hinweis auf die allgemeinen Forderungen der Ästhetik, sowie Vorschriften über den Verputz des Mauerwerks und die zulässige Steilheit der Mansardendächer.

Als sein persönliches Urteil sprach Stübben im An-

schluß an die mitgeteilten gesetzlichen Bestimmungen aus, daß er einen Zwang, wie er von den sächsischen und bayrischen Behörden empfohlen, in Bremen, Hildesheim, Rothenburg (und Frankfurt a. M.) ausgeübt wird, unter Umständen für unerläßlich halte. Indes dürfe man nicht wie in Nürnberg einfach der Polizeibehörde von Fall zu Fall die Entscheidung überlassen, welches Gebäude als kunstgeschichtliches Denkmal oder als zur Umgebung gehörig zu betrachten sei. Es müßten wenigstens, wie in Hildesheim und Darmstadt, *die Straßen und Plätze,* um die es sich handelt, bezeichnet, auch die in Betracht kommenden Umgebungen begrenzt und einzelne außerhalb dieser Bereiche zu schützenden Bauwerke genau aufgezählt werden. Die vom bayrischen Ministerium angeordnete Aufstellung von Verzeichnissen für die einzelnen Ortschaften ist deshalb von großer Wichtigkeit, obschon es zweifelhaft sein mag, daß gerade auf diese Weise eine zuverlässige Inventarisierung gewonnen wird; aber immerhin ist es etwas.

Ebenso erscheint es Stübben bedenklich, für Neubauten geradezu bestimmte Stilarten vorzuschreiben, wie in Worms und Darmstadt.

Das widerspricht dem Rechte der künstlerischen Selbstbetätigung unserer Zeit, ist in guten Kunstzeiten wohl niemals ausgeübt, in Zeiten des Verfalls aber nur mit Mißerfolg gehandhabt worden. Für Neubauten an schönen alten Straßen und Plätzen oder in der Nähe monumentaler Bauwerke ist das Wichtige nicht die Anwendung bestimmter Einzelformen, sondern die *Einfügung des Gebäudes* in das *Gesamtbild der Straße* oder des Platzes, die Unterordnung unter das Hauptwerk. Die sorgsame Wiederholung des Formenschatzes aus Mittelalter und Renaissance schützt das Straßenbild keineswegs; sie ist mit dem brutalsten zwischen zwei Brandgiebeln emporwachsenden Kastenbau vereinbar. Es handelt sich vielmehr um die Anpassung der Umrißlinien und Höhen, der Ausbauten, Aufbauten und Dächer, der Baustoffe und Farben an das überlieferte Gesamtbild. Darin steckt die malerische Stimmung, in die sich auch die Brandgiebel, wo sie unvermeidbar sind, durch Umriß und Ausbildung einordnen müssen. Keine künstlichen Greise, keine Theatergotik, sagt Baurat Moormann-Hildesheim (im Zentralblatt der Bauverwaltung) mit Recht. Ja, nicht einmal beim Umbau alter kunsthistorischer Bürgerhäuser dürfte das unbedingte Verbot neuzeitlicher Formen gerechtfertigt sein. Es wäre in der Regel unrichtig, den inneren Ausbau solcher Häuser nach neuzeitlichen Bedürfnissen erschweren, selbst den Einbruch von Schaufenstern verbieten zu wollen, wenn diese mit Geschick dem Ganzen angepaßt werden. So etwas haben frühere Kunstperioden nicht versucht: sie verstümmelten nicht die Kunstsprache ihrer Zeit, noch hinderten sie die Befriedigung wirtschaftlicher Bedürfnisse. Gerade solche Veränderungen, welche die Ertragfähigkeit alter Häuser erhalten, dienen zur Erhaltung der Häuser selbst; diese sind andernfalls leicht dem Verfall und Abbruch preisgegeben. Daß es gerechtfertigt sein mag, an einzelnen besonders wichtigen Gebäuden und in einem Orte wie Rothenburg, wo eigentlich die ganze Stadt ein zu schützendes Baudenkmal deutscher Vergangenheit ist, weiter zu gehen, wagt Stübben nicht zu bestreiten.

Das Wichtigste aber ist, wie gesagt, die Einordnung aller Gebäude in das Gesamtbild, das »sich anpassen«, »sich anschließen«. In diesem Sinne treffen die bayrischen und sächsischen Ministerialerlasse nach Stübbens Meinung das richtige, ebenso die Polizeiverordnungen von Nürnberg, Rothenburg, Lübeck, wonach bei Neu- und Umbauten dem »Stil und Charakter des Alten Rechnung getragen« werden, die »Verunstaltung« des Straßenbildes oder der Umgebung von Monumentalbauten und die »störende Einwirkung« verhütet werden soll. Auch die Hildesheimer Fassung, daß Neu- und Umbauten in Bauformen auszuführen sind, die sich an die deutsche Baukunst bis Mitte des 17. Jahrhunderts »anschließen«, dem »Gepräge« der Umgebung größerer Gebäude sich »anpassen«, dürfte nicht zu beanstanden sein, wenn unter der »Bauform« und dem »Gepräge« mehr die Gesamterscheinung verstanden wird, als die Stilfassung im einzelnen. Freilich müßten sich die genannten Bauordnungen deutlicher in dem dargelegten Sinne aussprechen.

Im Anschluß an die beiden Vorträge, die sich lebhaften anhaltenden Beifalls zu erfreuen hatten, und nach einer mehrstündigen Aussprache darüber wurden folgende Sätze einstimmig angenommen:

Der fünfte Tag für Denkmalpflege empfiehlt — im Anschluß an die vorjährigen Erfurter Beschlüsse über Baufluchtlinien usw. — den zuständigen Staats- und Gemeindebehörden, Neu- und Umbauten in der Umgebung künstlerisch oder ortsgeschichtlich wertvoller Baudenkmäler und im Gebiete ebensolcher Straßen und Plätze der baupolizeilichen Genehmigung auch in dem Sinne zu unterwerfen, daß sich diese Bauausführungen in ihrer äußeren Erscheinung harmonisch und ohne Beeinträchtigung jener Baudenkmäler in das Gesamtbild einfügen. Entsprechendes gilt von der Anbringung von Firmen- und Reklame-Schildern und dergleichen.

Dabei wird darauf hingewiesen, daß zur Erzielung dieser notwendigen Harmonie hauptsächlich die Höhen- und Umrißlinien, die Gestaltung der Dächer, Brandmauern und Aufbauten, sowie die anzuwendenden Baustoffe und Farben der Außenarchitektur maßgebend sind, während hinsichtlich der Formgebung der Einzelheiten künstlerischer Freiheit angemessener Raum gelassen werden kann.

Insofern die Gesetzgebung den für die örtliche Regelung notwendigen Rechtsboden nicht darbietet, ist auf die Gesetzgebung einzuwirken.

Der fünfte Tag für Denkmalpflege empfiehlt ferner zur Beurteilung der einschlägigen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Fragen die Zuziehung eines sachverständigen Beirates aus Vertretern der Baukunst, der Kunstgeschichte, der staatlichen Denkmalpflege und des kunstsinnigen Laienelementes.

Schließlich ist noch folgendes zu erwähnen: Als Ort für den nächsten Tag für Denkmalpflege wurde Bamberg gewählt. Er wird wieder mit der Hauptversammlung des Gesamtvereins deutscher Geschichts-

und Altertumsvereine in der zweiten Hälfte zusammenfallen und mit einem Ausflug nach Rothenburg verbunden sein. Am Schluß dankte Professor Frentzen Herrn Geheimen Justizrat Lörsch für die vorzügliche, vornehme, ruhige und unparteiische Leitung des Tages. (Lebhaftes Bravo.) In den geschäftsführenden Ausschuß des Tages wurde an Stelle des verstorbenen Professors Wallé-Berlin Geheimer Baurat Stübben-Köln gewählt. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

In Budapest ist am 13. Oktober **Karl Lotz,** der Nestor der ungarischen Maler, aus dem Leben geschieden. Wenn er im Ausland weniger bekannt geworden ist, so liegt es allein an der Eigenart seines besonderen Kunstzweiges, der Monumentalmalerei, die er in großer, idealer Auffassung, mit schwungvoller Phantasie, wenn auch nicht in modernem Sinne, an vielen bedeutenden Aufgaben in der Hauptstadt Ungarns zu betätigen Gelegenheit fand. So arbeitete er an der Ausschmückung des Vestibüls im Nationalmuseum, am Treppenhaus und Festsaal der Akademie, in der Mathiaskirche, im Leopoldstädter Dom und schuf das Deckenbild der königlichen Oper, das zu seinen besten Werken gezählt wird.

Der **Maler Professor Härtel** in Eisenach ist vor wenigen Tagen gestorben.

Der schweizerische Maler **Karl Jauslin** ist im Alter von zweiundsechzig Jahren im Dorfe Muttenz gestorben. Sein eigentliches Gebiet war die Buchillustration, und zwar vorwiegend Darstellungen aus der Schweizer Geschichte.

PERSONALIEN

Dr. M. J. Friedländer, Direktorial-Assistent an der Kgl. Gemäldegalerie in Berlin, der langjährige treue Helfer Geheimrat Bodes, ist gelegentlich der Einweihung des Kaiser Friedrich-Museums zum zweiten Direktor desselben ernannt worden.

SAMMLUNGEN

In **Wien** ist in diesen Tagen in aller Stille ein neues Museum eröffnet worden, das in Zukunft einen hervorragenden Platz unter den künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen der Stadt einnehmen wird. Erzherzog Franz Ferdinand hat seine Sammlungen in einem Privathause in der Beatrixgasse neben dem Palais Modena dem Publikum geöffnet. Die Sammlung enthält wertvolle Skulpturen der römischen Kunst, an die sich Arbeiten der Renaissance und des Barock schließen. Die Antiken bilden die estensische Sammlung, die reich an interessanten, freilich auch restaurierten Stücken ist. Aus der Renaissance- und Barockzeit findet man erlesene Bronzen, italienische Elfenbeinschnitzereien, wertvolles Alt-Wiener, Berliner und italienisches Porzellan, italienische Fayencen, geschnittene Steine und kunstvolle Arbeiten in Metall. Des weiteren enthält die Sammlung eine große Abteilung ethnographischer und naturhistorischer Objekte.

Die Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums ist am 18. Oktober nach Enthüllung des Kaiser Friedrich-Denkmals in Gegenwart des Kaisers mit fürstlichem Prunk vollzogen worden. In feierlichen Worten hat Kaiser Wilhelm II. das lebhafte Interesse seines verewigten Vaters für das Museum, dessen Protektor er war, gerühmt und dabei wiederum betont, daß er selbst den modernen Kunstbestrebungen gegenüber einen ablehnenden Standpunkt einnehme. — In der Festversammlung fehlte leider, durch langwierige Krankheit verhindert, derjenige, dessen Lebenswerk die Sammlungen des Kaiser Friedrich-Museums zum guten Teile darstellen. Wilhelm Bode hat nicht nur seit drei Jahrzehnten die Sammlungen des Museums in der feinsinnigsten und erfolgreichsten Weise vermehrt, sondern auch seit langem künstlerische Ausstattungsteile für die intime Wirkung der neuen Räume gesammelt und das Programm für eine neue, verfeinerte Museumseinrichtung festgestellt. Sogar von seinem Krankenlager aus hat er es möglich gemacht, die ganze Einrichtung der Sammlungen bis ins Detail zu dirigieren.

AUSSTELLUNGEN

Die Lenbach-Gedächtnisausstellung im Leipziger Kunstverein. In diesem Jahre, dem letzten von Lenbachs Leben, dem ersten seines Nachruhms, wird nicht nur endlos über ihn geschrieben, sondern auch, was ja viel besser ist, zahlreiche Werke seines imponierenden Schaffens weiten Kunstkeisen vorgeführt. Die reichste Schau dieser Art, über 60 Gemälde und Skizzen aus den fünf Jahrzehnten seiner Tätigkeit von frühen Porträtversuchen und landschaftlichen Studien an bis zu den Arbeiten seiner allerletzten Zeit, bietet gegenwärtig die sehr geschmackvoll arrangierte und mit immer zunehmendem Beifall gewürdigte Gedächtnisausstellung im Oberlichtsaale des Leipziger Kunstvereins. Manche von den Porträts hat man schon irgendwo in einer Ausstellung gesehen, manche in einer Variante, aber ein großer Teil der Bilder ist aus Privatbesitz zum erstenmal zur öffentlichen Schau gestellt und nimmt das Interesse der Freunde Lenbachscher Porträtkunst besonders in Anspruch. Natürlich überwiegen an Zahl und an Intensität der Charakteristik die Männerporträts, die ja doch das Fundament seines Ruhmes auch für die Zukunft bleiben werden, während seine auf das Hervorragende und Herrschende eingestellte Kraftnatur weder die Frauenporträts mit Seele noch die Kinderporträts mit Naivetät auszustatten vermochte. Nur alte Frauen, wenn ihnen das Leben Runen und Runzeln in das Antlitz zeichnete, hat er in vollendeter Weise wiederzugeben gewußt, wie hier in der Ausstellung das Kniestück der Herzogin Max in Bayern am besten zeigt. Unter der langen Reihe von Bismarckporträts hier lassen verschiedene nicht die Inbrunst spüren, mit der Lenbach bei seiner bedeutendsten Aufgabe sonst zu Werke gegangen ist; wirklich lebensprühend erscheinen nur das Brustbild (Nr. 15), die halblebensgroße Halbfigur mit Schlapphut (Nr. 16) und die Skizze des im Lehnstuhl sitzenden Fürsten, bezeichnet Friedrichsruh 1895. Sehr fein in Farbe und einfach und von meisterhafter Lebendigkeit ist das Porträt des Dr. Fritz Harck (1879) und das Hauptstück der Ausstellung dürfte das Hüftbild des Malers Ludwig von Hagn sein, ein Porträt von so vollendeter Modellierung und sprechender Lebenswahrheit, daß man es getrost den besten Porträts alter oder neuer Zeit zur Seite stellen könnte. *F. B.*

Berlin. *Schulte* hat die Saison mit einer Ausstellung französischer Werke dritten Ranges eröffnet, deren Zweck nicht recht ersichtlich war. Bilder wie die von Le Gout-Gérard trifft man in Paris zu hunderten, und auch in Deutschland sind sie nicht so selten, daß ein Import notwendig wäre. Jetzt sind die Werke Lenbachs aus dem Besitz der Familie Bismarck hier vereinigt. Etwas eigentlich Neues fügen sie weder dem Bilde des Helden noch dem des Malers hinzu, wenn auch die Intimität bei einigen größer ist als bei den bekannteren Werken, aber die Vereinigung beider Namen bildet in der Geschichte der neueren Malerei ein so wichtiges Blatt, daß man auch an der kleinsten Skizze nicht achtlos vorüber gehen wird. — Bei *Cassirer* ist der lange angekündigte Themse-Zyklus Monets endlich eingetroffen. Es sind wunderbare Versuche das Unfaßliche zu fassen, Stimmungen der Dämme-

rung und des Nebels, bei denen die Farben ineinanderfließen und zu phosphoreszieren scheinen und die Gegenstände zu Phantomen werden. Unfaßlich ist auch die Technik. Die Farben gleichen selbst vollendeten Nebelmassen. Die Kunst mit Nichts Unendliches zu suggerieren ist hier aufs höchste getrieben. Ins Zimmer hängen möchte man sich kaum eins von diesen Bildern, aber der große Pfadfinder, der Monet sein Leben lang war, zeigt sich hier noch einmal im hellsten Licht. Neben diesen beinahe unmateriellen Werken wirkt Louis Corinth um so grobsinnlicher. Weiter kann die Brutalität schlechterdings nicht getrieben werden. Manchmal kommt es einem vor, als erlaube die Kunst sich nur einen Scherz mit dem Berlin W., das sich in Massen zu den Ringkämpfen drängt. Für dieses Berlin mag das ja die richtige Kost sein. Man fühlt sich wirklich wie mit Faustschlägen traktiert. Das Schlimmste ist, daß sich in den Bildern kein Fortschritt zeigt. Ein vor zehn Jahren gemalter »Verlorener Sohn« hat Feinheiten des Helldunkels, ein noch älteres Porträt seines Vaters eine Kraft der Charakteristik, die ein unausgegorenes starkes Talent verraten. Seitdem hat sich Corinth Virtuosengriffe angeeignet, aber das bißchen Feinheit und Tiefe verloren. Schade um dieses Malerauge und diese Malerhand! — Stephan Sinding, der Meister der »Barbarenmutter«, brauchte wirklich nicht nach so billigen Wirkungen zu haschen wie jetzt mit seiner »Anbetung«. Ein nacktes junges Weib sitzt steif wie ein Götzenbild auf einem Thron, ein nackter Jüngling ist vor ihr auf die Knie gesunken und küßt ihr Bein. Das ist akademisch empfunden und — trotz einzelner individuellen Schönheiten — akademisch ausgeführt. Aber es gibt allerlei zu denken, und das Publikum ist entzückt. Vermutlich wird das Werk eine Rundreise durch Europa antreten. Daneben sind die Worpsweder bei *Keller & Reiner* wieder eingekehrt. Ich gönne diesen ernst und ehrlich strebenden Künstlern ihre Erfolge und möchte auch dem Publikum die Freude an ihnen nicht nehmen, aber ich frage mich immer wieder erstaunt, wie es nur möglich war, daß diese braven, etwas nüchternen, das Durchschnittsmaß nur hie und da (besonders bei Hans am Ende) erheblich überragenden Bilder für etwas ganz Neues und Großartiges genommen und ganze Bücher über sie geschrieben werden konnten. — Den stärksten Eindruck nimmt man aus der Gebhardt-Ausstellung im *Künstlerhause* mit heim. Es sind meist nur Studien, und sie geben sich auch nur als Studien, aber in den kleinsten steckt oft mehr als in den großen Bildern anderer, mehr Ernst, mehr Kraft und mehr Persönlichkeit. Wie mußte diesem Maler, dem das Schaffen zu einer Art Gottesdienst wird, in der Corinth-Ausstellung zu Mute sein! *G.*

Wien. Eine *Ausstellung von Büchereinbänden* in der Hofbibliothek findet wegen der überraschenden Schönheit und Bedeutung der ausgestellten Proben aus dem frühen Mittelalter bis zur napoleonischen Zeit, aus dem Orient, Deutschland, Österreich und Frankreich, die Bewunderung der Bücherfreunde und weiter Kunstkreise.

Die bekannte **Wiener Gemäldesammlung Lobmeyr** ist gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Ihre Hauptstärke beruht auf den Werken neuerer österreichischer Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis etwa um 1890, wie Führich, Schwind, Fendi, Gauermann, Schindler und die jetzt erst recht wieder zu Ehren gekommenen ausgezeichneten Maler Waldmüller und Pettenkofen. Besonders zahlreich sind die Arbeiten Rudolf Alst vertreten.

Breslau. Im Lichtenbergschen Kunstsalon waren in diesen Tagen zehn monumentale Gemälde aus dem Zyklus eines Kreuzweges ausgestellt, den Prof. Eduard Kämpffer für die katholische Pfarrkirche in Münsterberg im Staatsauftrag ausführt. Diese Gemälde fanden als eine künstlerisch hervorragende Arbeit lebhafte Anerkennung.

Die zweite Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie wurde am 11. Oktober geschlossen. Der Besuch, auch von auswärts, war hinter den Erwartungen zurückgeblieben, so daß das finanzielle Ergebnis mit einem Fehlbetrage abschließen dürfte.

Bonn. Im *Obernier-Museum* wurde die erste Winterausstellung der Gesellschaft für Literatur und Kunst mit einer reichen und interessanten Exlibrissammlung eröffnet.

Eine Kunstausstellung in einem abgelegenen Eifeldorfe von etwa 250 Seelen dürfte ein volles Novum sein und verdient daher wohl, in der »Kunstchronik« verzeichnet zu werden. Der kühne Gedanke, in dem Dorfe Eschfeld (Kreis Prüm) eine Kunstausstellung einzurichten, ist, der »Kölnischen Zeitung« zufolge, vom Pfarrer des Dorfes ausgegangen, der nicht nnr ein begeisterter Kunstfreund und Sammler, sondern auch selbst ausübender Künstler ist. So hat er seine eigenen Studien und Arbeiten, darunter die lebensgroße Figur eines Eschfelder Holzhackers aus Lehm geformt, ausgestellt, ferner geschnitzte Hausgeräte, alte Uhren, Porzellan, Gemälde, Skulpturen, Bücher, Urkunden, einige römische Altertümer und Versteinerungen, die er alle aus der Umgegend gesammelt hat.

Auf der Weltausstellung in St. Louis wurde die **Kunstanstalt August Gerber in Köln** für die künstlerisch vollendete und den Originalen entsprechende Ausführung ihrer dort im Liberal Arts ausgestellten Skulpturen-Statuen, Büsten und Reliefs der verschiedenen Zeitepochen mit dem *Grand Prix* und außerdem für die in der deutschen Unterrichtsausstellung, Abteilung »Universitäten« und »Technische Hochschulen« ausgestellten antiken Statuen und Porträtbüsten mit der *goldenen Medaille* ausgezeichnet.

Dem Leipziger Musiksalon auf der Ausstellung in St. Louis ist ebenfalls der Grand Prix zuerkannt worden.

VERMISCHTES

Zum Gedächtnis des hundertsten Geburtstages **Wilhelm von Kaulbachs** am 15. Oktober hat die Münchener Akademie der Künste in treuem Gedenken seiner unvergeßlichen Verdienste um die Akademie und das Kunstleben Münchens eine Feier an seinem Grabe veranstaltet, bei der nicht nur die Münchener Künstlerschaft, sondern auch auswärtige Akademien, Museen und Institute offiziell vertreten waren.

Max Klingers Brahmsdenkmal für Hamburg soll in der neuen Musikhalle, die aber erst im Herbst 1906 vollendet sein wird, zur Aufstellung kommen. Das Denkmal hat die Form einer gewaltigen Herme mit der Büste von Brahms. Die Muse der Tonkunst umschlingt von der Seite die Statue, neigt ihr Antlitz zu dem Brahmskopfe und scheint dem Meister überirdische Weisen zuzuraunen. — Das Werk wird in Marmor ausgeführt, und der Künstler hat schon in den Marmorbrüchen von Scravezza (Alpen), die Michelangelo 1517 im Auftrage Leos X. angelegt hat, einen schönen Block ausgewählt. Das Originalmodell ist schon seit längerer Zeit fertig.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 4. 4. November

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GALERIE LOBMEYR IN WIEN

Ludwig Lobmeyr ist eine ganz besondere Erscheinung im künstlerischen Leben Wiens. Sein Name glänzt zunächt in der Geschichte des österreichischen Glases, dem er seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einen nationalen Aufschwung gab. Er belebte und erweiterte die Überlieferungen des prächtigen böhmischen Glases durch virtuose Ausbildung von Schliff und Gravierung, im Sinne der alten Kristallgefäße. Er baute in der Tat eine kristallene Welt auf, die alsbald eine Art Märchenruf in Europa gewann. Seit jenen Tagen kunstgewerblicher Begeisterung, da auch das Österreichische Museum für Kunst und Industrie entstand, steht er in vorderster Reihe. Über Nacht drillte er damals Kräfte, die fast aus dem Stegreife schon Prachtwerke leisten konnten, wie die mächtigen Eckkandelaber im Salon des Palais Pallavicini am Josefsplatz. Die Lobmeyrschen Kristallkronen und Glasservice wurden Unentbehrlichkeiten jedes eleganten Hauswesens und sind es noch heute, wo der alte Herr seinen Neffen, den Herren Rath, freie Hand läßt, sein Glas zeitgemäß weiter zu erziehen. Doch die Gestalt Lobmeyrs hat auch noch eine andere Bedeutung für Wien. Das schlichte, alte, über siebzigjährige Männchen mit dem gebeugten Rücken und dem scharfen, unregelmäßigen Antlitz, dessen Wachsblässe schon nachgerade an seine Marmorbüste von Tilgners Hand erinnert, ist was ich am liebsten den letzten Altwiener Bürger nennen möchte. Es ist in ihm noch ein starker Zug aus der Kaiser Franz-Zeit, die unter einem für Handel und Gewerbe eingenommenen System den Wiener Großbürger erblühen sah, der keineswegs in seinem Geschäfte aufging, sondern geistige, vor allem künstlerische Interessen hatte. Diese Tendenz reichte über den sogenannten Vormärz weg bis ins rote Jahr und in die folgende, politisch stille Zeit hinein, deren Spannkraft sich notgedrungen als ästhetisches Interesse, zunächst an Musik, Theater und Malerei, äußern mußte. Aus dieser Schichte von bürgerlicher Gediegenheit ragen jene kunstfördernden Bürger hervor, die berühmte Sammlungen anlegten, die Gsell, Arthaber, später Oetzelt und andere mehr. Einigen gelang es sogar, in der vieladelnden Zeit des »volkswirtschaftlichen Aufschwungs« (krachlichen Angedenkens) sich ihren gutbürgerlichen Stand zu erhalten und dem Damokles-»von«, das über allen verdienten Bürgerhäuptern baumelte, auszuweichen. Auch Lobmeyr ist ein solcher Nur-Bürgerlicher (wie der klavierberühmte Bösendorfer es ist und der einflußreiche Kunstmäcen Nikolaus Dumba, oder der walzergefeierte Johann Strauß es war), obgleich ihm im Laufe der Zeit die Auszeichnung wurde, ins österreichische Herrenhaus berufen zu werden. Die schlichte Lebensführung Lobmeyrs geht so weit, daß er nicht einmal sein »Palais« hat, sondern in einer unabsehbaren Mietkaserne (I. Schwangasse 1) wohnt, über seinem Gassenladen (er nennt sich scherzweise gern einen »Glaserer«), dessen schmale Front in der Kärntnerstraße auch nichts weniger als Aufsehen erregt.

Aber innerhalb seiner vier Pfähle ist eine eigene Atmosphäre, von geistiger Wachheit, von Erlesenheit, von jener Schönheit, die dem eigenen Bedürfnis dient. Seine Wände sind mit Ölgemälden berühmter Meister bedeckt, seine Tische mit Kunstwerken der feinsten Medailleure, in den Ecken schimmert es von Marmor und Bronze, da und dort wird die Wohnung unwegsam durch mannshohe Stöße ungeheurer Mappen, deren Nacht den farbigsten Tag umschließt, Hunderte von sehenswerten Aquarellen und Handzeichnungen. Mancher Salon ist noch in besonderer Weise geschmückt. So sind die mattroten Wände des Spielzimmers mit Dutzenden von Prachtstücken der eigenen Werkstätten behängt, lauter ungewöhnlichen Glasschüsseln, in deren überreichen Erfindungen und Farbenspielen, Metalllüsters, minutiöser Gravierung und Vergoldung die entwerfenden Künstler der damaligen Neurenaissance ihren jugendlichen Aufschwung nahmen. Talent war ja auch damals reichlich vorhanden. Diesen Raum stellt eines der besten Interieurbilder Rudolf Alts dar; jede Schüssel ist darin förmlich porträtiert und von weitem zu erkennen. Als vor wenigen Jahren die »Wiener Kunstwanderungen« ein größeres kunstneugieriges Publikum in viele interessante Häuslichkeiten der Kaiserstadt führten, erregten die Räume Lobmeyrs nicht wenig Aufsehen. Ganz bezeichnend für seine Einrichtung ist der feine Hansensche Geist. Dieser dänische Neuhellene Theophilos, der auch dem modernen Athen seinen Stempel aufgedrückt hat, ist der Entwerfer der Lobmeyrschen Möbel, Vorhänge, Tischbestecke usw. Seine eleganten vergoldeten Sphinxe schmücken die Armsessel, sein zierlich graviertes Ornament das Glas,

aus dem der Gast den spezifischen Bordeaux des Hauses trinkt. Und an Gästen fehlt es wahrlich nicht. Seit Jahrzehnten ist dieses Haus ein Mittelpunkt geistiger Geselligkeit, wie er sonst in Wien nicht vorkommt. An mehreren Abenden der Woche versammeln sich da serienweise die hervorragendsten Persönlichkeiten der Stadt. Immer sind die Zusammengehörigen geladen. Politische, künstlerische, literarische und Damenabende wechseln ab. Bald ist es eine Sitzung der Schillerstiftung, die den Anlaß gibt, bald erscheint das Österreichische Museum oder ein anderes Institut als Sammelbegriff zu Gaste. Der große Speisesaal bietet jedesmal einen Anblick, der einen Amateur-Photographen reizen müßte. Man darf wohl sagen, daß die Geschichte dieser Lobmeyrschen Gesellschaftsabende alles umfaßt, was in den letzten Jahrzehnten die Residenz geistig bewegt hat. Der Chronist von Wien sollte sich mit ihnen bereits angelegentlich beschäftigen.

Alle diese Dinge strömen der berichterstattenden Feder jetzt von selbst zu, weil soeben im Künstlerhause die leibhaftige Galerie Lobmeyr zur Schau gestellt ist. Natürlich hat man dem alten Herrn durch einen wohltätigen Zweck die Einwilligung abgewonnen. Teile der Sammlung waren schon vor Jahren an gleicher Stätte zu sehen, diesmal aber erscheint sie gewissermaßen en bloc. Auch die vielen Mappen sind ausgeräumt, man lernt endlich einmal alle Heimlichkeiten derselben kennen. Über 1000 Nummern hatte der Besitzer zur Verfügung gestellt, aber 170 mußten ausgeschieden werden (natürlich nicht die besten), weil der Behangraum nicht reichte. Auch so ist das ganze Erdgeschoß des Künstlerhauses gefüllt. Der Charakter der Sammlung ist durchaus vornehm. Man weiß ja, daß ein reicher und gutherziger Sammler so manches auch aus anderen Beweggründen kauft, aber im ganzen ist das künstlerische Niveau doch ein sehr hohes. Neben einer großen Zahl erstklassiger Werke sieht man eine Menge Dinge aus der Intimität bedeutender Künstler, wie sie bei der Versteigerung von Nachlässen erworben werden. Private Feinschmeckerei, persönliche Beziehungen, kunstgeschichtliche Rarität, zeitgeschichtliche Viennensia schließen sich da zu einem studierenswerten Ganzen zusammen. Die ältere Malerei ist durch wenige, aber auserlesene Bilder vertreten (Sal. Ruysdael, Everdingen, Van der Neer, ein sehr schönes Bildnis von Aldegrever und andere), desgleichen die ausländischen Meister der Neuzeit (Achenbach, Vautier, Diez, Troyon, Seitz, Rottmann, Fichel, Willems, Calame, besonders gut Spitzweg). Den Hauptstock bildet die österreichische Kunst, durch das ganze 19. Jahrhundert bis auf Füger zurück und in der Gegenwart bis zu den beiden Klimt (Ernst und Gustav) herauf, von denen sich noch frühe Kleinigkeiten finden. Die sogenannte Sezession hat der alte Herr nicht mehr mitgemacht. Die Blüte seiner Genußkraft fiel in die farbenprächtige Zeit Makarts, Munkacsys, Pettenkofens, Canons, Schindlers, Rudolf Alts, Defreggers, Kurzbauers. Diese Meister der siebziger und achtziger Jahre sind glänzend vertreten. Von Pettenkofen finden sich 136, von Rudolf Alt 97, von Makart 25, von Canon 20, von Schindler 12, von Kurzbauer 10 Nummern usw. Von Munkacsy besitzt Lobmeyr die großen und mächtigen Farbenstudien (von vollständiger Gemäldewirkung) des Milton, Mozart und Christus vor Pilatus, überdies eine lebensvolle Wahlepisode in Kreide (1868). Vom alten Markó mehrere ideale Landschaften erster Güte. Von Arthur Grottger mehrere ergreifende Blätter aus seiner polnischen Lebenselegie. Das vormärzliche Altwien tritt vollzählig auf und viele dieser Sachen haben für den Sammelkundigen den richtigen Delikatessencharakter. Zum Beispiel wenn Führich eine große, figurenreiche Federzeichnung (Steinigung des hl. Stephanus), die Arbeit eines einzigen Tages, mit dem Vermerk bezeichnet: »Angefangen, erfunden und fertig gemacht den 31. Januar 1819. Josef Führich.« Das ist »draughtmanship«, wie sie nicht sobald vorkommt. Sehr schöne Gemälde finden sich von Waldmüller (Brunnen zu Taormina), Schwind, Fendi, Danhauser, Gauermann, Eybl, dem Militärmaler Karl Schindler, Ranftl, dem Porträtmeister Kriehuber und tutti quanti. Selbst die weniger bekannten Künstler bieten einzelnes, was den Wiener lebhaft interessiert, z. B. eine farbige Zeichnung von Josef Heikes aus dem Jahre 1848 (»Die Spinnerin am Kreuz«), wo man die kroatischen Truppen an dieser alten gotischen Spitzsäule vorbei nach dem unruhigen Wien marschieren sieht. Reizvoll sind die Einblicke in das Schaffen dieser Künstler, wenn man die Vorstudien zu ihren Gemälden sieht (wie etwa bei Amerling, Danhauser, Canon, Makart). Von Makart findet sich z. B. eine ganz magistral hingefegte Farbenskizze zu dem berühmten niederländischen Feste, das er in seinem Atelier gab, nebst einer Reihe von Kostümskizzen dazu. Von Danhauser und Canon auch allerlei unbekannt gebliebene Porträtköpfe von großem Interesse (Danhausers Kopf seines Förderers Erzbischof Pyrker). Mancherlei ist von ganz persönlichem und gelegentlichem Charakter, wie Sigmund L'Allemands kleines Aquarell-Selbstporträt in Kostüm, hoch zu Roß, für eines der alten Künstlerfeste auf dem Kahlenberge. Das Material reicht in der Tat weit hinter die Kulissen der Wiener Malerei zurück; übrigens auch der Plastik, z. B. mit Hans Gasserschen Zeichnungen für seine Statuen. An solchen gar nicht für ein fremdes Auge bestimmten, selbstgesprächhaften Äußerungen der Künstler ergötzt sich Lobmeyrs Auge gern. So sieht man bei ihm vom Landschaftsmaler Emil J. Schindler eine Anzahl Federzeichnungen von köstlicher Feinheit, deren Verkleinerungen das Werk des Kronprinzen Rudolf, »Die österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild« schmücken, und von Selleny, dem Maler der Novara-Weltreise eine Anzahl überaus geistreiche Bleistift- und Lavisstudien. Manche Künstler, die eigentlich nie recht gewürdigt wurden, kommen hier in ein neues, günstigeres Licht; so Anton Müller durch seine eindringlichen Charakterstudien in Kreide, der kürzlich verstorbene Alois Greil, der in altväterisch zeichnender und kolorierender Art das österreichische Kleinstadtleben gar urwüchsig dargestellt hat, und

Ferdinand Laufberger, der später in schulmäßiger Ornamentik erstarrte, mit Humoresken, die die Mieselsucht selbst zum Lachen bringen könnten.

Wie ein kompakter Block steht in der Sammlung der Rudolf Altsche Bestand von 97 Nummern, denen sich noch Werke seines Vaters Jakob und seines Bruders Franz anschließen. Wer ihn noch nicht kennt, aber kennen will, tut wohl, jetzt nach Wien zu kommen und so im Zusammenhange zu betrachten. Seine Jahreszahlen gehen mit einem kleinen, starkfarbigen Laxenburg bis 1835 zurück. Sein ältestes Interieur in der Ausstellung, von 1839, stellt den Rathaussaal in Prag vor, noch ganz in eine braune Allgemeinheit zusammengetönt. Seine vormärzlichen Veduten, die schon so merkwürdig echte Atmosphäre haben (»Wien im Schnee«, 1844), übertreffen an Raumillusion und sachlicher Darstellungsweise alles Zeitgenössische. In seinen Landschaften mit gemischten Waldbeständen kann man füglich botanisieren gehen. Seine Bodengestaltungen haben so etwas mineralogisch-geologisch Richtiges. Und dabei keine Spur von Trockenheit, alles in erster Linie malerisch und von einem unausrottbar persönlichen Wesen der Hand. Eine Anzahl spinnwebdünner Bleistiftzeichnungen von alten Wiener Palästen, aus der Zeit von 1840—47, ist förmlich ein Kuriosum an technischer Eigenart, obgleich es sichtlich nur Notizen für den Selbstgebrauch sein sollen. Eine lange Aquarellenfolge von 1863 stellt Ansichten aus Südrußland, namentlich der Krim dar, kaiserliche und tatarische Interieurs, bunte Dörfer, seltsame Gegenden, von blauen Meerstreifen gerändert. Diese kaum bekannten Bilder sind voll gründlichen Könnens, wenn auch in der Farbe mitunter etwas schwer geraten. Schon damals liebte Alt das »Stückeln« des Papieres bei Malen von Veduten, die ihm unter Hand immer größer wurden. Ein brillantes Beispiel dafür ist eine große Ansicht von Odessa. Auch in Sizilien sucht er den Süden und schwelgt im Blau von Palermo, wie er sich in dem von Sebastopol berauscht. Später, in der Makartzeit, wird der ganze Alt freilich schwimmender, luftgelöster, tonaler. Es lösen sich bei ihm drei Menschenalter hindurch allerlei Zeitgeister ab, ohne aber irgend seine Persönlichkeit zu verwischen. Seine Hand ist kaum je zu verkennen, bis ins höchste Alter und trotz manches geschickten Nachahmers (Rud. Berndt). »Nichts Malerisches ist mir fremd«, könnte er mit einer Variante des lateinischen Satzes sagen. Einige Aquarelle seines Vaters zeigen, wie viel Gemeinsames in beiden zu verschiedenen Epochen war. Von den reißfedermäßig gezeichneten, dünnst lavierten Straßenprospekten (wie sie von Rudolf in der Albertina zu sehen sind) bis zu den nervig vibrierenden, schon zum Stricheln und Tüpfeln neigenden Architekturen der späteren Zeit. Vater Jakob war jedenfalls ein tüchtiger Meister. Aber auch von Franz Alt, dem schwächlicher gearteten Naturell, kommt bei Lobmeyr ein »Saal im Palazzo Vendramin« (1861) vor, wohl das stärkste seiner Blätter, wo Altgold und Purpurstoffe in überraschender Pracht zusammengehen. Diese raschen Notizen mögen genügen, einen Begriff von der Sammlung Lobmeyr zu geben. Sie wird hoffentlich jetzt manchen Kundigen zu reiflicherem Studium anregen.

Wien, Oktober. *LUDWIG HEVESI.*

DER PARISER HERBSTSALON

Zum zweitenmal findet eine große Pariser Ausstellung im Herbste statt. Dieses Mal unter wesentlich günstigeren Vorbedingungen. Beim erstenmal hatte sich der Herbstsalon mit den elenden, finstern, kellerähnlichen Räumen im Erdgeschoß des Kleinen Palastes an den Elysäischen Feldern begnügen müssen, wo die ausgestellten Kunstwerke selbst zur Mittagsstunde nur bei elektrischem Lichte sichtbar waren. Jetzt ist von der Regierung der Westflügel des Großen Palastes freigegeben worden. Wie schon mitgeteilt, ergrimmten darüber die Kunstkrämer des Champ de Mars, die eine unangenehme Konkurrenz witterten. Zuerst machten sie beim Minister Vorstellungen und Einwände gegen die Überlassung dieses im Frühjahr vom Champ de Mars benutzten Raumes, und als diese Vorstellungen taube Ohren fanden, beschloß der Ausschuß der »Nationale«, wer im Herbstsalon ausstelle, dürfe im Salon des Champ de Mars nicht ausstellen. Durch diesen Beschluß wurden einige hundert Leute betroffen, die teils als Sociétaires, teils als Associés zur »Nationale« gehören, teils daselbst auszustellen pflegten. Einige von diesen hundert Leuten haben protestiert, an ihrer Spitze Carrière, aber die allermeisten sind zu Kreuz gekrochen. Von bekannten Mitgliedern der »Nationale« hat im Grunde nur der einzige Carrière im diesjährigen Herbstsalon auszustellen gewagt. Andere wie Aman-Jean und Besnard haben zwar protestiert, aber sie haben sich doch den Rücken gedeckt und den Herbstsalon nicht beschickt. Übrigens wird sich in diesen Tagen entscheiden, ob der Beschluß des Ausschusses der »Nationale« aufrecht gehalten werden kann. Gestern hat ein briefliches Referendum aller Sociétaire und Associés stattgefunden, und in wenigen Tagen werden wir wissen, ob die Krämer gesiegt haben oder nicht[1]). Carrière und einige weniger bekannte Mitglieder des Champ de Mars sind im voraus entschlossen, sich der kleinlichen Engherzigkeit eines solchen Beschlusses nicht zu fügen. Sie werden im äußersten Falle einfach den Champ de Mars verlassen und in Zukunft in der alten Gesellschaft der Artistes français ausstellen, wo viele von ihnen längst juryfrei sind. Das wäre ein harter Schlag und eine gerechte Strafe für den Champ de Mars, den man einst mit einigem Rechte für die freiere und unabhängigere Gesellschaft halten durfte, der aber jetzt unter dem Einflusse des vom Eigendünkel gesättigten, künstlerisch längst schwach gewordenen Carolus Duran zum mindesten ebenso rückständig geworden ist wie der ältere Salon.

Der Bannstrahl der »Nationale« hat dem Herbstsalon nicht geschadet; mit Nichten und im Gegen-

1) Diese Entscheidung ist inzwischen erfolgt: Mit 147 gegen 121 Stimmen ist der Beschluß des Ausschusses umgestoßen worden. Hinfort dürfen also die Mitglieder des Champ de Mars im Herbstsalon ausstellen.

teil! In den letzten zehn Jahren hat in Paris keine Kunstausstellung stattgefunden, die annähernd so interessant gewesen wäre wie diese. Und dabei wirkt ihr Besuch entfernt nicht so ermüdend wie die Wanderung durch die Frühjahrsausstellungen, trotz der rund dreitausend ausgestellten Nummern. Das kommt einmal daher, daß die Zahl der Aussteller weit kleiner ist als in den andern. Die gute Hälfte der Aussteller ist nicht, wie im Frühjahr, mit einer oder zwei Arbeiten vertreten, sondern mit sechs, zehn, zwanzig, einige mit dreißig und vierzig. Und es ist weit weniger ermüdend, zwanzig Arbeiten von einem und demselben Künstler zu sehen, als zwanzig von zwanzig verschiedenen. Interessanter ist der Salon, weil fast die ganze akademische Langeweile und Korrektheit fehlt. Die neue Richtung herrscht allenthalben, auch jene neue Richtung, von der Böcklin sagte: »Nichtskönnen ist noch lange keine neue Richtung.«

Die Leiter des Herbstsalons haben, um ihre Veranstaltung interessant zu machen, mehreren Künstlern eigene Säle eingeräumt, darunter auch zwei Toten: Puvis de Chavannes und Toulouse-Lautrec. Um nun die Werke dieser beiden zu erhalten, haben sie sich an die Rue Laffitte gewendet, wo Durand-Ruel, Bernheim, Vollard und wie sie alle heißen, den die Welt beherrschenden Ring des Kunstmarktes bilden. Und die Händler haben sich zwar bereit finden lassen, ihre Puvis und Toulouse, sowie ihre Renoir herzuleihen, aber mit der Bedingung, daß auch ihre sonstigen Schützlinge in hellen Haufen aufgenommen würden. So kommt es, daß der Herbstsalon gewissermaßen der Salon des Ringes der Kunsthändler ist und damit auch des Impressionismus, sintemalen der Impressionismus nicht nur eine künstlerische Anschauung, sondern auch eine händlerische Spekulation ist. Als Durand-Ruel vor einigen vierzig Jahren die ersten Impressionisten vor seinen Karren spannte, bemächtigte er sich dieser Bewegung, und seither ist sie nicht aus dem Kreise der Händler herausgekommen. In fiktiven Verkäufen wurden die Bilderpreise zu schwindelnder Höhe getrieben und dort oben erhalten, während Künstler, die nicht zu den Leibeignen der Händler gehören, ihre Sachen um ein Butterbrot hergeben müssen, mögen sie nun gut oder schlecht sein. Hinter Sisley, Monet, Renoir, Pissarro, den ersten Impressionisten Herrn Durands, marschieren jetzt dreißig oder vierzig junge Leute, alle für den Händlerring arbeitend und alle bemüht, das Räuspern und Spucken ihrer Vorgänger nicht nur nachzuahmen, sondern zu übertreiben und karikieren.

Renoir hat einen Saal mit einigen vierzig Arbeiten, einige davon ganz entzückend schön in ihren duftig zarten Farbeharmonien, andere schwächere Schöpfungen des Greisenalters. Toulouse-Lautrec besteht die Probe besser: von ihm gibt es keine schwachen Arbeiten, selbst die flüchtigste Zeichnung trägt den Stempel seines grotesken Humors, seiner grimassenschneidenden Genialität, seiner blitzschnellen Auffassung, seiner ungesuchten, echten und starken Originalität. Puvis de Chavannes hat den Ehrensaal. Was von ihm gezeigt wird, ist eigentlich nicht dazu angetan, seinen Ruhm zu erhöhen, aber es ist doch interessant, wie er in dem Bilde von 1848 ganz im Einflusse der rauschenden Farbe Tizians steht, wie dann aus seinen Arbeiten die Farbe immer mehr und mehr verschwindet, wie er zuletzt in seiner grauen Eintönigkeit fast leer und ärmlich wirkt. Besonders gute Sachen von ihm sind nicht ausgestellt, und bei den verschiedenen Sonderausstellungen, die man seit seinem Tode mit seinen Werken veranstaltet hat, waren bessere und interessantere Gemälde und Zeichnungen von ihm zu sehen. Paul Cézanne hat einige vierzig Arbeiten ausgestellt. Ich kann mir nicht helfen, von welcher Seite ich diesem viel gelobten Künstler auch nahezukommen suche, wie oft ich mich auch mit ihm abmühe, er sagt mir nichts. Seine Farbe ist für mich roh und brutal, Luft, Raum und Perspektive werden mit souveräner Verachtung oder aber mit souveräner Ungeschicklichkeit behandelt, und ich sehe nicht, was da noch zu bewundern übrig bleibt. Meines Laientums bewußt, wage ich keinen apodiktischen Ausspruch, sonst würde ich gerne den oben zitierten Ausspruch Böcklins hier wiederholen.

Ein eigner Saal ist ferner dem von den Rosenkreuzern her bekannten Odilon Redon eingeräumt worden, und neben ihm hat René Piot einen ganzen Saal inne. Die Rosenkreuzer waren eine mystische und phantastische Gesellschaft von Dichtern und bildenden Künstlern, an deren Spitze der einst vielgenannte Sâr Peladan stand. Bei ihren Kunstwerken spielte der gewöhnlich sehr rätselhafte Inhalt eine größere Rolle als die Ausführung. Als ihren eigentlichen Ahnherrn kann man wohl Gustav Moreau betrachten, dessen enigmatische Schöpfungen viele Künstlergehirne verwirrt haben. Indessen muß doch erwähnt werden, daß Leute wie Aman-Jean und Henri Martin aus der inzwischen verschwundenen Gesellschaft der Rosenkreuzer hervorgegangen sind. Odilon Redons Bilderrätsel zu lösen, müßte man dicke Bücher vollschreiben. Als Kolorist verdient er sicherlich Beachtung, und in manchen Arbeiten Bewunderung. Als Zeichner gehört er zu der von Böcklin erwähnten »neuen Richtung«. Es ist sehr töricht von ihm, die ganz unzulänglichen, in der Art eines ängstlichen Eleven gezeichneten Rötelporträts neben seinen phantastischen Schöpfungen auszustellen. Der mysteriöse Inhalt der größern Arbeiten täuscht über den Mangel an zeichnerischem Talente hinweg, der Vergleich mit den Zeichnungen aber weckt den Verdacht, daß das phantastische Mäntelchen überhaupt nur zur Verhüllung der technischen Mängel dient. Indessen ist Redon doch, wie schon gesagt, als Kolorist oft nicht nur bizarr, sondern auch glücklich. Von René Piot, auch einem in den unergründlichen Mysterien des Daseins und der Seele »machenden« Künstler, läßt sich das nämliche nicht sagen. Bei ihm ist es wirklich ausschließlich der Rätselaufgeber, der interessiert: der Künstler existiert kaum.

Die Genannten sind ungefähr die Leuchttürme der Maler vom Herbstsalon. Neben und hinter ihnen drängt sich das Volk der ältern und jüngern Genies, die verkannt wären, wenn sie der Händlerring nicht

erkannt hätte. Kaum einer von ihnen, so bekannt und geschätzt ihre Namen auch sein mögen und so hohe Preise ihre Arbeiten im Kunstmarkte erzielen, scheint mir für die Ewigkeit geboren, und da ein solches Urteil nicht anders als subjektiv sein kann, sage ich frei heraus, daß ich keinen Vuillard und keinen Maurice Denis, keinen Laprade und keinen Vallotton, keinen Bonnard und keinen Moret, keinen Loiseau und keinen Maufra in meiner Stube haben und täglich anschauen möchte. Manet ist ein alter, verschimmelter, versteinerter Klassiker und Akademiker, ein fossiler Professor gegen diese Himmelstürmer, die sich erbrechen, wo der Meister spuckte, die heulen, wo er sprach, die grinsen, wo er lächelte.

In diesem Ansturme des impressionistischen Pöbels rettet man sich freilich gerne zu Toulouse und Renoir, die da stehen wie ganze Männer, auf eignen Füßen, mit eignen Ideen und mit eignen Mitteln der Aussprache. Unter den fünfzig oder sechzig Leuten, die den impressionistischen Troß ausmachen, dagegen wandert man wie in einer Sandwüste, wo ein Hügelchen dem andern gleicht: die Bilder von Loiseau könnten ebensogut von Bonnard, von Maufra, von Moret oder von sonst einem dieser Durand-Leute gemalt sein. Keiner hat Eigenart, keiner Individualität, und zusammen geben sie dem Impressionismus härtere Stöße, als Bouguereau und Werner mit vereinten Kräften vermöchten.

Renoir, Toulouse, Puvis sind nicht die einzigen Oasen in dieser Wüste. Carrière hat fünf Bilder ausgestellt. Neues ist dazu nicht zu sagen, aber sie stehen auf der Höhe der besten Arbeiten Carrières, und das ist Lob genug. Lavery schickt einen deutschen Offizier, der ein neuer Beweis dafür ist, daß die Uniform mit ihren bestimmt vorgeschriebenen Farben ein wahres Kreuz für den wirklichen Maler ist, der hier nicht die Farben hersetzen darf, wie er sie zu seinen malerischen Zwecken braucht. Auch das weibliche Bildnis von Lavery »Mary in green« ist nicht so reizvoll wie frühere Arbeiten des Malers. Belleroche hat einen ganzen Saal mit Gemälden und Lithographien, darunter überaus anmutige und reizende Sachen, duftig und zart, dabei aber doch stark und kräftig in der Farbe, eigenartig in der Auffassung, energisch in der Zeichnung. Ganz neu in Paris ist Trübner. Welch eine Lektion sind seine drei Bildnisse im grünen Parke für die im gleichen Saale hängenden Unterimpressionisten! Wie trefflich sind da die Prinzipien des Freilichtes und des Impressionismus zu den wahrsten, anmutigsten und wohltuendsten koloristischen Harmonien benutzt! Da ist nichts zu merken von der Sucht aufzufallen um jeden Preis, einen Meister zu karikieren, den Affen eines bekannten Künstlers zu spielen. Trübner ist selbst ein ganzer Kerl, selbst ein Meister, der die Lehren der Vorgänger versteht und benutzt, ohne ihre Bizarrerien nachzuäffen, wie es fast die gesamte Schule der jungen Impressionisten tut. Ich bin wirklich froh, daß dieser deutsche Meister hier so würdig vertreten ist, und wäre es auch nur, weil man den Franzosen von Zeit zu Zeit zeigen muß, daß jenseits der Berge auch Leute wohnen. Übrigens meint der Kritiker des »Temps«, der Einfluß Cézannes auf Trübner sei offenbar! Derselbe Kritiker schrieb einst von Böcklin, er habe von Puvis de Chavannes gelernt, sei aber ein Monstrum an schlechtem Geschmack, habe gar keinen Farbensinn und könne durchaus nicht zeichnen.

Die Skulptur ist impressionistisch wie die Malerei. Medardo Rosso, Trubetzkoy haben jeder zwanzig oder dreißig Arbeiten geschickt. Der Russe macht der von den Impressionisten für falsch erklärten alten Anschauung der Plastik mehr Konzessionen als der Italiener, dem es wirklich gelingt, seine Modelle mit Luft einzuhüllen und den flüchtigen Eindruck des Momentes festzuhalten. Einige seiner Köpfe wirken in der richtigen Beleuchtung und aus der richtigen Entfernung wahrer, lebendiger und hinreißender als die besten Sachen Carpeaux', des großen Meisters der quecksilbernen Lebendigkeit. Ganz vortrefflich sind auch die Arbeiten des hier lebenden deutschen Bildhauers Bernhard Hoetger, der anfänglich im Banne Rodins zu stehen schien, jetzt aber seine individuelle Eigenart zu packender Aussprache bringt. Der junge Carrière modelliert Büsten, die durchaus plastische Wiederholungen der gemalten Bildnisse seines Vaters sind. Maillol, die neuste Entdeckung der von neuen Entdeckungen lebenden Avantgarde der Pariser Kunstkritik, scheint mir den großen Lärm nicht zu verdienen, den man mit seinen Sachen macht. Gesuchte Naivetät, den Ägyptern nachempfundene Geheimtuerei, künstlich und mühevoll erreichte Einfachheit sind die Merkmale seiner Bronzestatuetten. Matisse endlich führt hier die nämlichen Streiche gegen den Impressionismus, die er mit seinen Bildern gegen die impressionistische Malerei führt, indem er Rosso in allem Sonderbaren und Auffallenden karikiert. Wie immer in meinen Salonberichten habe ich auch hier wieder manchen erwähnenswerten Künstler ungenannt lassen müssen. Wie immer zwingt mich die Menge der Aussteller zum Weglassen manches verdienstvollen Werkes. Das wird nicht anders werden, so lange die Künstler gleich mit einem Male dreitausend Kunstwerke zeigen, während der Berichterstatter nur über dreihundert Zeilen verfügt.

KARL EUGEN SCHMIDT.

BÜCHERSCHAU

Die Kunst des Jahres. Deutsche Kunstausstellungen 1904. München, Verlagsanstalt Bruckmann.

Von der Klischeezusammenstellung aus den Ausstellungsberichten der »Kunst für Alle«, die Bruckmann in den letzten Jahren als Sonderband unter obigem Titel herausgegeben hat, ist soeben der Band für das Jahr 1904 erschienen. Wie wir schon bei einer früheren Ankündigung gesagt haben, erweist sich dieses Bilderbuch als ein für den Besucher der Ausstellungeu äußerst nützliches und bequemes Nachschlage- und Erinnerungsmittel.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 1—4: Raffael, Rembrandt, Dürer, Tizian. Leipzig 1904, Deutsche Verlagsanstalt.

Auf der Basis des alten empirischen Satzes, daß in der Kunstbelehrung das Schauen die Hauptsache ist, hat es der Verlag unternommen, die Hauptwerke der bedeutendsten Meister in guten Autotypien zu veröffentlichen.

Die Anordnung der Bilder ist chronologisch, der begleitende Text in den Rahmen einer kurzen Biographie zusammengefaßt. Es ist durch diese Publikation eine sicher oft empfundene Lücke ausgeglichen, das gesamte Lebenswerk eines Meisters illustrativ in einem Bande vereinigt zu haben, ohne daß der Preis zu große Opfer erfordert. Außerdem ist die künstlerische Entwicklung durch die chronologische Folge besser gekennzeichnet, als dies eine ausführliche Beschreibung würde erreichen können. Besonders beachtenswert ist der Dürerband, zerlegt in die vier Abteilungen: Gemälde, Kupferstiche, Holzschnitte und »Nicht beglaubigte und zweifelhafte Blätter«. Die Stiche und Holzschnitte wurden bis auf wenige Ausnahmen den Blättern des Stuttgarter Kabinetts nachgebildet. Wir finden die große und kleine Passion, das Marienleben, all die Blätter, aus denen so viel deutscher Geist und deutsches Empfinden weht, die aber viel zu wenigen noch in dieser Reichhaltigkeit zugänglich waren. Anerkennend sei auch hier die Klarheit des Druckes und die gediegene Ausstattung des Werkes erwähnt.

NEKROLOGE

Am 14. Oktober starb in Düsseldorf der Porträtmaler **Laurenz Schäfer.** Er war am 5. Juli 1849 in Lüftelberg geboren, studierte bei der Düsseldorfer Akademie und wandte sich bald mit Erfolg dem Porträtfache zu, in dem er es bis zu einer gewissen lokalen Bekanntheit gebracht hat.

PERSONALIEN

An der Wiener Kunstgewerbeschule vollzieht sich ein Direktoratswechsel unter eigentümlichen Umständen. **Felician Freiherr von Myrbach,** der seit mehreren Jahren mit großem Erfolge als Direktor der Anstalt wirkte, ist von seiner auf Staatskosten unternommenen Studienreise nach Amerika nicht mehr zurückgekehrt und hat von Kalifornien aus sein Abschiedsgesuch eingereicht. Myrbach, der ursprünglich Militärzeichner und Illustrator war, ist in den letzten Jahren in die vorderste Reihe der österreichischen Sezessionsbewegung eingerückt und hat sich zumal seit Übernahme des Direktorats der Wiener Kunstgewerbeschule als ein dekoratives und organisatorisches Talent von vorzüglichen Qualitäten geoffenbart.

AUSSTELLUNGEN

Die **Große Berliner Kunstausstellung** hat mit dem stattlichen Überschuß von mehr als 100000 Mark abgeschlossen.

Die **Düsseldorfer Kunstausstellung** ist am 23. Oktober mit einer Feier geschlossen worden. Alle Beteiligten haben Grund, sich ihres Erfolges zu freuen.

Der **märkische Künstlerbund** hat nach längerer Pause soeben wieder bei Schulte in Berlin eine Ausstellung eröffnet.

Dresdener Kunstleben. Noch vor Schluß der Großen Kunstausstellung, die diesmal bis Ende Oktober gedauert hat, haben die Kunsthandlungen mit ihren Herbstunternehmungen eingesetzt. Sowohl bei Ernst Arnold wie bei Emil Richter sehen wir infolgedessen bereits interessante Kunstwerke. Die Arnoldsche Kunsthandlung veranstaltete namentlich eine bedeutende *Zorn*-Ausstellung und zeigte daneben eine reiche Sammlung alter und neuer Bilder von *Leistikow,* während wir bei Emil Richter einen bisher in Norddeutschland weniger bekannten Künstler *Eberhardt Ege* aus Stuttgart kennen lernten. Anders Zorn ist einer der begabtesten und entschiedensten Vertreter der modernen Bestrebungen in der Kunst. Als Bildhauer, als Maler wie als Radierer leistet er gleich Bedeutendes. Zorn ist 1860 in Mora in Schweden geboren; er besuchte die Akademie zu Stockholm, machte zunächst Studien als Bildhauer, ging aber dann zur Malerei über und vollendete als solcher seine Studien in Paris. Er hat, wie wir Müller-Singers Künstlerlexikon entnehmen, Spanien, Afrika und Italien besucht und war als Bildnismaler längere Zeit in Amerika und London tätig. Daß er als Bildhauer Hervorragendes leistet, zeigte seine hinreißende Statuette Gustav Wasas in Bronze, die in der diesjährigen Dresdener Kunstausstellung zu sehen war. Was dieses Standbild aufweist, nämlich die Kraft der Verinnerlichung und Beseelung, fehlt den Radierungen Zorns. Wir bewundern die spielende Leichtigkeit, mit der er jede technische Schwierigkeit überwindet, die unfehlbare Sicherheit, jede Erscheinung malerisch scharf zu erfassen und mit den geringsten Mitteln in geschlossener Wirkung auf das Papier zu bringen, aber darüber hinaus gibt er wenig, tieferen Gehalt haben seine Schöpfungen kaum. Indes Zorns Kunst ist darum nichts weniger als zu mißachten. Das lehrte die Ausstellung bei Ernst Arnold, welche eine so große Anzahl der Zornschen Meisterwerke vereinigte, von neuem. Wie Zorn mit den scharfen Strichen seiner Radiernadel die duftigsten malerischen Wirkungen hervorbringt, wie er jede Form in ihrer Modellierung, jede Beleuchtung überzeugend und packend wiederzugeben weiß, das bewundert man angesichts seiner Blätter immer von neuem. In dieser Hinsicht stellt das Blatt »Der Walzer«, wie die Paare im flimmernden Kerzenlicht über das spiegelnde Parkett dahinfliegen, den Höhepunkt malerischer Wirkung mit der Radiernadel dar. Auch eine Reihe von Bildnissen, z. B. des amerikanischen Bildhauers Augustus St. Gaudens, des Dichters Paul Verlaine, des Malers Larsson sind in ihrer Art meisterhaft; hier wie in seinen sonstigen Schöpfungen gibt Zorn mit Vorliebe das Augenblickliche in Haltung und Ausdruck wieder. Ähnliches gilt von seinen Gemälden. Die »Eva«, ein weiblicher Akt im Freien, ist im köstlich warmen, goldigen Sonnenlichte geradezu prachtvoll gemalt. Gehaltvoller freilich und darum von nachhaltigerer Wirkung als diese Leistungen Zorns waren seine Bilder aus dem schwedischen Volksleben, vor allem der Sommernachtstanz im Freien, den wir in der Dresdener Ausstellung 1901 sahen.

Nicht minder interessant und lehrreich war die Ernst Arnoldsche *Leistikow*-Ausstellung, die nicht weniger als 30 Aquarelle und Ölgemälde, und dabei fast nur ausgereifte Schöpfungen seiner Kunst, umfaßte. Namentlich in den Motiven aus dem Grunewald und aus dem Havelgebiet kam die stimmungsvolle Kraft seiner vereinfachenden Flächendarstellung aufs glücklichste zur Geltung. Neu waren einige Bilder von der Seeküste, Bilder aus dem deutschen Dünenlande — alle kraftvoll und stimmungskräftig, wenn auch vielleicht noch nicht den ganzen Zauber jenes köstlich-herben Landstriches erschöpfend.

Außer Zorn und Leistikow war besonders noch *Otto Fischer* in der Ausstellung vertreten. Der ausgezeichnete Radierer hatte diesmal Aquarelle aus dem Riesengebirge ausgestellt, die in ihrer volltonigen Kraft und frischen Herbigkeit erneut des Künstlers charaktervolles Wesen wie sein stets wachsendes Können bekundeten.

Nicht minder interessant war die Ausstellung von *Eberhard Ege* bei Emil Richter. Sie gab einen gut einführenden Überblick über das bisherige Schaffen dieses Künstlers. Ege stammt aus Stuttgart und steht im siebenunddreißigsten Lebensjahre. Von der Architektur, der er sich auf Wunsch seines Vaters ursprünglich widmete, ging er später zur Malerei über. Seine Studien machte er bei Constant und Lefevre in der Akademie Julian zu Paris und zugleich bei den alten Meistern im Louvre. Aus diesen

Pariser Jahren stammen einige treffliche Kopien nach Tizianschen Madonnen, sowie einige gemalte Studien, welche bereits die farbige Wirkung kräftig betonen. Von der selbständigen Betätigung Eges zeugen sodann einige vortreffliche Bildnisse, darunter das des Königs Wilhelm II. von Württemberg und das des Herrn Dr. N., beide in vornehmartiger Auffassung und talentvoller Charakteristik. Ege ist dann nach Italien übergesiedelt und hat sich dort fast ausschließlich der Landschaftsmalerei gewidmet. Er lebt ständig in Vicovaro im Sabiner-Gebirge; dort hat er sich als einziger Deutscher in sonst noch unberührtem italienisch-ländlichen Gebiete ein Wohnhaus mit Atelier errichtet. Die Motive seiner Landschaften stammen samt und sonders teils aus der Umgebung von Vicovaro, teils aus dem Sila-Gebirge zwischen Corenza und Crotone in Calabrien. Das italienische Land tritt uns in Eges Landschaften in bemerkenswert anderer Weise entgegen als auf den üblichen italienischen Bildern deutscher Maler. Das Neuartige daran liegt weniger in einer bestimmten persönlichen Note, es beruht auf dem eindringlichen Naturstudium, auf der allseitigen Beobachtung des Landes zu allen Jahreszeiten. Nicht die lineare Schönheit der Bergesumrisse und der Aufbau des Landes nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund hat den Künstler interessiert, er gibt auch nicht bloß den ewig blauen Himmel mit Sonnenschein, er zeigt uns vielmehr das Land mit den Augen des modernen Landschafters gesehen, in den wechselnden Stimmungen von Luft und Licht, mit prachtvollen Wolkenbildungen, in Sturm und Regen, im ganzen kraftvoller und herber, als wir uns gerade die Umgegend von Rom vorzustellen pflegen. Daß dabei auch andere Farbenwirkungen zutage treten, ist selbstverständlich. Ege sieht z. B. in dem Grün der Wiesen und Hänge ein feines Grau, das die Gesamtstimmung merklich verfeinert erscheinen läßt, gegenüber der sonstigen Erinnerungsbilder, die wir von Mittelitalien haben. Auch die süditalienischen Landschaften mit ihrer blauen Harmonie, in die das Graugrün der Oliven einen elegischen Ton bringt, haben in Eges Darstellung einen eigenen Reiz. Am überzeugendsten war uns diese Egesche Weise in dem Bilde »Homerische Gestade« (Golf von Policastro), in dem sich Wollen und Können des Künstlers wohl am besten deckte. Zwei mächtige Oliven stehen im Vordergrunde, unter denen ein grauer Ochs weidet, den Hintergrund schließt ein fein geformter Bergzug ab. Das Bild ist auch charakteristisch durch die beschränkte Palette, deren sich Ege gemeinhin bedient. Daß dies keine bloße Manier ist, zeigt das Bild Torre della Primavera mit der leuchtenden Pracht goldgelber ginsterartiger Sträucher, die den Vordergrund erfüllen. Überaus kraftvoll wirkt auch das Campagnabild mit den wunderbaren Wolkenbildungen, die der Darstellung etwas Heroisch-Klassisches geben, freilich in anderem Sinne, als wir das von den Prellerschen Landschaften zu sagen pflegen. Auch das Meer hat Ege wiederholt gemalt, so in der gewaltigen »Welle«, die sich im Sturm an der Küste bricht. Doch scheinen uns gerade diese Bilder mehr im Skizzenhaften stecken geblieben zu sein als andere. — Jedenfalls war es erfreulich, diesen Künstler kennen zu lernen, von dem sich noch Bedeutendes erhoffen läßt. *Paul Schumann.*

Unter dem Protektorate des Kaisers von Rußland wird zu Beginn des nächsten Jahres in Petersburg eine **Ausstellung russischer Porträts** des 18. und 19. Jahrhunderts stattfinden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Aus England wird ein **Bilderfund** berichtet. In Leeds hat ein Trödler einen Rubens und einen van Dyck für wenige Mark erworben, für die ihm jetzt schon mehr als 40000 Mark geboten sein sollen.

KONGRESSE

In den letzten Tagen war in Berlin die erste Delegiertenversammlung der **Bildhauervereinigungen** Deutschlands. Es wurde ein Zusammenschluß aller der bisher in Deutschland vereinzelt bestehenden Bildhauervereinigungen zu einer geschlossenen Organisation vereinbart. Ein sofort eingesetzter Ausschuß soll sich insonderheit mit der Regelung der Konkurrenzfragen beschäftigen.

DENKMÄLER

In **Werder a. d. Havel** wurde am 20. Oktober im Beisein des Kaisers, des Kronprinzen und vieler Fürstlichkeiten das von dem Bildhauer Arnold geschaffene Denkmal Kaiser Friedrichs enthüllt.

VERMISCHTES

Rubens und Anna von Österreich. Der »Kölnischen Zeitung« entnehmen wir folgendes Referat: Im Pariser Louvre befindet sich ein Gemälde von Rubens, das eine ungefähr 25 Jahre alte Fürstin vorstellt, die vor einem Hintergrunde mit reichen Behängen und architektonischen Verzierungen auf einem Lehnstuhl sitzt. Es galt bisher für das Bildnis Elisabeths von Frankreich, Tochter Heinrichs IV. und Gemahlin Philipps IV. Neuerdings sucht jedoch Louis Hourticq in der »Revue de l'Art« nachzuweisen, daß es die Gemahlin Ludwigs XIII., Anna von Österreich darstellt, und die hierfür angeführten Gründe haben vieles für sich. Zunächst enthält nach Hourticq die Münchener Pinakothek ein Bildnis Elisabeths von Frankreich, das dem Pariser durchaus nicht gleicht; dann wurde dieses im Jahre 1683 von Lebrun als das Bildnis der verstorbenen Königin-Mutter bezeichnet; ferner besitzt das Madrider Museum eine Wiedergabe des Pariser Gemäldes, auf der die Behänge mit Lilien bestickt sind, und endlich ist ein Stich des Stempelschneiders Louys vorhanden, der dieselbe Frau in derselben Stellung und in derselben Umgebung zeigt und dazu eine Inschrift trägt, die keinen Zweifel über die Persönlichkeit übrig läßt. Noch interessanter ist die zweite Entdeckung Hourticqs, daß der 1628 ermordete Herzog von Buckingham dem Maler Rubens das Bild der Königin bestellt hat. Als Beweis hierfür wird folgendes angeführt: Das Gemälde trägt keinerlei Abzeichen königlicher Würde, ist also kein offizielles Bild. In der Architektur des Hintergrundes bekränzt ein Amor eine Büste, die aber nicht die Ludwigs XIII. ist. Das Gemälde wurde daher für einen Liebhaber gemalt, und zwar für Buckingham, dessen treffende Ähnlichkeit mit der Büste auffällt. Er war 1625, zu der Zeit, als Rubens die Luxembourg-Galerie vollendete, in Paris; Rubens war sein Lieblingsmaler, und man weiß, daß ihm in jenem Jahre von Buckingham zwei Bildnisse bestellt wurden: das des Herzogs selbst und ein anderes. Nun erzählt Tallemant, daß Buckingham in demselben Jahre ein Bild der Anna von Österreich besaß, das er einem Edelmann aus Saintonge auf einer Art Altar mit brennenden Kerzen zeigte.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 5. 18. November

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GOYA

Die Wiege der modernen Kunst stand in Spanien, Velasquez und Goya heißen ihre Paten. Velasquez malte zuerst Luft, Goya zuerst Bewegung. Die Schwierigkeit, das Werk beider kennen zu lernen (man muß dazu mindestens die Galerie des Prado gesehen haben), hat es verschuldet, daß man in Deutschland erst so spät begonnen, sich mit ihnen zu beschäftigen. Nun besitzen wir aber jetzt über beide Biographien, die für absehbare Zeit die Standardworks auf diesem Gebiete bleiben werden: Justis glänzendem Velasquez ist neuerdings Loga mit seinem grundlegenden Werk über Goya gefolgt. Es war nötig, daß diesem Künstler endlich mit der Gründlichkeit und der Wahrheitsliebe eines Gelehrten zu Leibe gegangen wurde, denn die zwar blendend und geistreich, aber ohne jede Rücksicht auf die Tatsachen geschriebenen Bücher der Matheron, Yriarte, Muther unter anderen brachten es auch in Deutschland zustande, daß über dem schillernden Phantasiebild der Persönlichkeit seine Kunst völlig in den Hintergrund trat. Indem Loga den Nebel von Mythen, der sich um Goya gelagert hatte, zerstört, nimmt er uns zwar etwas von dem Interesse am Menschen, aber er bringt uns dafür seiner Kunst näher.

Geboren 1746, gestorben 1828 steht der Künstler an der Wende zweier Zeitalter; ein doppelköpfiger Janus sieht er auf der einen Seite den Untergang einer aristokratischen, schönheitsfrohen, ja schönheitstrunkenen Welt und auf der anderen das Werden einer neuen: demokratisch und materiell, von Schönheit, wie Freude und Frohsinn gleich weit entfernt. Er sieht Spanien im hoffnungsstolzen Aufschwung Karls III. und erlebt wenige Jahrzehnte später, wie ein unwürdiger Günstling, Großadmiral, Premierminister und Generalissimus in einer Person, das mächtige Reich ehrlos und wehrlos dem Erbfeind zu Füßen legt; in seiner Jugend erbaut man in Madrid das letzte jener gigantischen Klöster, welche die Halbinsel erfüllen, und als er ein Greis ist, da rast der Klostersturm durch das Land und zertrümmert, was lange Jahrhunderte hindurch ehrwürdig war; er sah Königtum und Inquisition im Vollbesitz ihrer Macht, er hat in seiner Jugend Autos da fé sehen können und erlebte im Alter liberale Verfassungen, er erhofft von dem »intruso« Bonaparte die Herbeiführung der Ordnung und wenige Jahre darauf beginnt der Hexensabbath der Reaktion. In den 82 Jahren seines langen Lebens ist auf der Bühne der Welt eine Tragikomödie vor ihm aufgeführt worden, überreich an Peripetieen, ein echtes Volksstück aus Lachen und Weinen gemischt. Er war nicht Akteur, aber als Zuschauer nicht müßig, er hat uns alles gemalt.

Als Goya seine künstlerische Laufbahn begann, war die Glanzzeit der spanischen Kunst seit zwei Menschenaltern vorüber, mit den Ribera, Zurbaran, Velasquez, Murillo, Cano schien die spanische Kunst selbst zu Grabe getragen. Aber es schien nur so, des großen Velasquez größester Schüler sollte ihm erst ein Jahrhundert nach seinem Tode erstehen, um da weiter zu schreiten, wo jener stehen geblieben. Man kann Goya im Wortsinn einen Velasquezschüler nennen, die, von denen er persönlich gelernt, haben ihm, außer Tiepolo, nichts lehren können; wer war der gute Luzan in Zaragoza, und nun erst der sächsische Schulmeister, der Raffael aller Zuspätgeborenen? Mengs hat ihm nicht schaden können, so wenig wie ein Aufenthalt in Rom, er blieb, der er war: ein Rassemensch, in der blühenden Ausländerei der Spanier Katexochen. Unter all seinen Zeitgenossen, die malen konnten, von all den Bayeu, Calleja, Castillo, Ferro, Maella und anderen war er der einzige Künstler, weil er allein eine Persönlichkeit war; eine starke Individualität von leidenschaftlichem Temperament, das stellt ihn hoch über diese mittelmäßigen Kümmerlinge. Der akademische Klassizismus, der die Kunst seinerzeit versteinte, hatte über ihn allein keine Macht, unbeirrt vom Zeitgeschmack sieht er nur in der Natur sein Vorbild, kämpft und ringt er mit dem Leben, um seine wesentlichen Äußerungen: Licht, Luft, Bewegung in Farben auf die Leinwand zu bannen. Das ist es, was diesen Spanier des 18. Jahrhunderts so eminent modern macht.

Goya ist Realist, schon weil er Spanier ist, aber in seinem Streben, der Natur nahe zu kommen, sie so einfach und so unmittelbar wie möglich zu interpretieren, offenbart sich sein Genie neu und überraschend. Er scheint auf der Jagd nach Schwierigkeiten, er stellt sich immer neue Probleme und in ihrer Besiegung bildet sich sein Stil. Mit wunderbarer Schärfe versteht er das Vorübergehende eines Zustandes, die Flüchtigkeit des Moments, den Übergang einer Bewegung in die andere festzuhalten und

wiederzugeben. Er teilt die Ruhelosigkeit seines Temperamentes seinen Bildern mit, er offenbart uns in der Farbe: Bewegung, Licht, Leben und ohne im entferntesten sklavische Abschriften der Natur geben zu wollen oder im einzelnen durch Naturtreue zu verblüffen, wirkt er immer überzeugend, wenn auch nicht immer wahr. Er hat stets etwas Eigenes zu sagen, allen Äußerungen seines Pinsels oder Stiftes wohnt eine so starke persönliche Kraft inne, sie bezeugen eine so mächtige Individualität, daß sie dem Beschauer des Künstlers Credo suggerieren. Dabei ist er Maler, er fühlt in Farben und spricht in Farben. Im Beginn seiner Laufbahn ist seine Palette überaus reich, ja gelegentlich bunt; mit dem Fortschreiten seines Könnens reduziert er seine Ausdrucksmittel auf das wesentliche, er beschränkt sich in der Farbe mehr und mehr und im Verfolg der von ihm selbst ausgesprochenen Idee, daß die Natur weder Farbe noch Linien kenne, sondern nur allein Licht und Schatten, gelangt er allmählich zu einem summarischen Verfahren und zu ausschließlicher Verwendung von Weiß und Schwarz. Die Art aber, wie er sieht, sein vornehmes Tongefühl und feines Farbenempfinden, die Keckheit in der Behandlung und das Feuer des Vortrages, die bravouröse Technik seines Pinsels geben allem, was er angreift, das charakteristische Gepräge einer starken künstlerischen Persönlichkeit.

Was er gemalt hat, ist so ziemlich alles, was man malen kann: Religiöses, Genre, Historie, Porträt. In allem ist er originell, wenn man auch nicht leugnen kann, daß seine religiösen Bilder seine schwächsten sind. Ob er persönlich gläubig war oder nicht, ist eine Frage, über die viel gestritten worden ist; darf man aus der Qualität seiner Kirchenbilder einen Rückschluß auf die Stärke seines religiösen Gefühls ziehen, so würde man allerdings sagen müssen, daß er wahrscheinlich nicht zu den Gläubigen gehörte, denn diese Gemälde und Fresken sind recht mittelmäßig. Man wird in der Pilar zu Zaragoza vergebens die Leistungen Goyas von denen der anderen Maler zu unterscheiden versuchen, und seine Staffeleibilder in den Kirchen Madrids, in den Kathedralen zu Sevilla und Valencia verraten nirgends die Klaue des Löwen, im Gegenteil: sie sind im hohen Grade konventionell. Nur allein die Fresken, mit denen er die Wände von S. Antonio de la Florida in den Manzanares-Auen vor Madrid schmückte, sind eine Leistung von hoher künstlerischer Kraft. Er hatte hier darzustellen, wie der heilige Antonius einen Toten erweckt und diesen Vorwurf bewältigt er in der unbefangensten Weise, indem er für den Blick das Gewölbe sprengt, ein Gitter zieht und nun den Vorgang gleichsam unter freiem Himmel im Marktgewühl einer spanischen Stadt sich vollziehen läßt. Im hohen religiösen Stil wäre er an dieser Aufgabe gescheitert; so war er in seinem Element und in der glänzenden Lösung dieser ihm gewiß unsympathischen Aufgabe hat er der kirchlichen Malerei neue Wege gewiesen. Die übrigen Fresken dieses kleinen Gotteshauses, welche Engel darstellen, sind zu unverdienter Berühmtheit gelangt. Man hat in ihnen Porträts von Madrider Demimondainen sehen wollen und in ihrer Schilderung geschwelgt; geistreiche Causeure, die keine Zeile Kunst ohne das »froufrou seidener Jupons« schreiben mögen, haben wahre stilistische Purzelbäume geschlagen; wenn es sich nur amüsant liest, was schadet es dann, wenn es nicht wahr ist! Wen eine Mutheriade nach S. Antonio lockt, der wird dort vergebens nach den verheißenen Laszivitäten suchen.

Goyas ganzes Talent entfaltet sich in seinen Sittenbildern, hier erst ist er ganz er selbst, in Auffassung und Ausführung Vollblutspanier. So wie er das Spanien seiner Tage gesehen, so wird es fortleben; er hat die Formel gefunden, die seiner Zeit Unsterblichkeit verlieh, ewiges Leben, so lange es Kunst geben wird. Ob er seine Landsleute bei der Arbeit oder beim Vergnügen schildert, ob aufregende Schauspiele sie elektrisieren oder sinnlose Wut sie erfaßt, ob er Maskeraden oder Straßenkämpfe, die Inquisition oder den Fasching darstellt, immer faßt er energisch und eigentümlich zu und weiß die ganze Frische des ersten Eindrucks auf seine Leinwand hinüber zu retten. Er vernachlässigt das Detail, um das Wesentliche mit schnellen Strichen treffend zum Ausdruck zu bringen, er kennt keinen festen Umriß, mit breitem Pinsel werden die Farbenflecken in heftigen Kontrasten unverrieben nebeneinander hingehauen, seine Technik ist renommistisch, der Effekt aber ist höchste Lebendigkeit. Die Anfänge dieses Genres liegen in den Entwürfen zu Tapisserien, die der Künstler im Auftrage des Hofes zu liefern hatte, es sind Szenen im Genre der Watteau, Lancret, Pater. Wohl sind es Spanier und Spanierinnen, die wir vor uns sehen, aber sie leben in Utopien, wo den immer Glücklichen vom ungetrübten Himmel ein ewiger Sonnenschein lacht, Spiel und Tanz die einzige Beschäftigung bilden, die ganze Existenz auf eine heitere Festesfreude gestimmt scheint. Diese Entwürfe sind außerordentlich dekorativ, Meisterwerke schafft Goya aber erst, wenn er sich dem realen Leben zuwendet, das Volk bei der Arbeit aufsucht; wenn er Scherenschleifer, Wasserträgerinnen, Milchmädchen, Wäscherinnen oder Mönche, Banditen, Bauern darstellt, Prozessionen, Jahrmärkte oder gar Stierkämpfe vorführt. Da ist er stets interessant und versteht es, durch immer neue malerische Effekte zu blenden; ja, je schwieriger der Vorwurf, je leidenschaftlicher bewegt die Szene ist, um so größer zeigt er sich, wie er denn die beiden Bilder vom dos de mayo, wo er den Beschauer mitten in das furchtbare Gemetzel jener Schreckenstage führt, zu gemalten Dramen von erschütternder Tragik gestaltet hat.

Auf die volle Höhe der Meisterschaft gelangt der Künstler aber erst als Porträtist. Weit über ein halbes Jahrhundert hinaus ist ihm die spanische Gesellschaft Modell gestanden, er hat der Nachwelt die Züge aller aufbewahrt, die als Könige, Infanten, Minister, Günstlinge, schöne Frauen, Gelehrte, Künstler oder Banausen eine Rolle gespielt. Eine gemischte Gesellschaft, der die Qualität dieser Bilder entspricht. Hat ihn die Persönlichkeit oder das malerische Problem interessiert, so schafft er Meisterwerke; ging seine Kunst aber nach Brot, da ist er banal bis zum Unerträglichen,

er hat in den Bildnissen sein Bestes und sein Schlechtestes gegeben. Mit einer unbestechlichen, hart an Schadenfreude grenzenden Wahrheitsliebe charakterisiert er; er gibt seinen Frauen Grazie und charme, seinen Männern Charakter, aber die Hysterie einer Herzogin von Alba, die heimtückische Bosheit einer Königin Marie Louise, die kleinliche Nörgelei eines Bayeu, der Fanfaron im Guillemardet, die Hohlköpfigkeit in den Ossunas kommen daneben voll zum Ausdruck. Kein Schönmaler, aber wie schöne Malerei!? Eine Schwelgerei der Farbe! Ob er, wie in der unbekleideten Maja das schimmernde Inkarnat eines jugendfrischen Leibes oder in der Familie Karls IV. den strahlenden Glanz der Brillanten und Juwelen, die weichen Reflexe seidener Stoffe malt, immer ist er der souveräne Könner, für den es gar keine Schwierigkeiten gibt. Er gießt eine Fülle von Licht über seine Bilder und malt dann weiß auf weiß, schwarz auf schwarz, oder faßt die disparatesten Töne zu leuchtender Harmonie zusammen. Er ist einer der ersten Koloristen Spaniens und nur mit dem größten der Großen, mit Velasquez zu vergleichen.

Und dieser selbe Künstler, der uns in seinen Gemälden die Wunder von Leben und Licht und Farbe in wahren Hymnen daseinsfreudigen Schaffens vorträgt, den wir ganz ausgefüllt wähnen von den glänzenden Bildern froher Wirklichkeit, dessen Blick nur dem Diesseit anzugehören scheint, der enthüllt uns plötzlich, daß seine Phantasie in Gegenden weilt, die mit dieser Welt nichts gemein haben. In ganzen Serien von Bildern und Radierungen läßt er die entsetzlichen Träume, die sein Dasein verdüstern, Gestalt annehmen. Zwangsvorstellungen eines kranken Geistes, für den das Übernatürliche nur Schrecken und Grauen besitzt, der seinen Tag mit den Nachtgespenstern des Wahns bevölkert, auf unentrinnbarer Flucht vor den Schrecken, die ewig neu dem eigenen Hirn entspringen. Wir stehen an jenem grausigen Abgrund, der die Vernunft vom Irrsinn trennt und sehen die qualvolle Marter, in welcher der Geist dem Wahnsinn erliegt. Diesen schaurigen Träumen, diesen entsetzlichen Visionen leiht der Künstler Formen, welche dem Grauenhaften das Groteske mischend, jede Unwahrscheinlichkeit verlieren und um so furchtbarer wirken, je wahrer sie »gesehen«, je wirklicher sie gepackt sind. Seine schrankenlose Phantasie bereichert die Natur mit Wesen, deren Schöpfer er ist; Wesen, die er greuelvollen Finsternissen entrissen zu haben scheint, um sich an ihren Zuckungen zu weiden. Diese Vorstellungen müssen Goya sein ganzes Leben hindurch verfolgt haben, sie durchziehen sein Oeuvre von den kleinen Staffeleibildern an, die er für die Ossunas malte, bis hin zu den großen Fresken seines eigenen Landhauses und noch im Alter gestattet er in den »Proverbios« einen Blick in jene letzten geheimnisvollen Tiefen seiner Phantasie, in denen unerforschliche Rätsel einer anderen Welt ruhen.

Dieser düstere, fast an Gemütskrankheit grenzende Zug in des Künstlers Wesen tritt am deutlichsten in den Radierungen hervor. Die Caprichos zumal reden die Sprache des Menschenfeindes, des in Einsamkeit Verbitterten. Goya lebte jahrzehntelang an einem Hof und am spanischen Karls des vierten, wie hätte er da nicht die Menschen verachten lernen sollen! Er war sein halbes Leben hindurch völlig taub, wie wäre er da nicht vereinsamt? So schildert er in den Caprichos die Menschen, wie er sie kennen gelernt hat: dumm, boshaft, eitel, in Stumpfsinn, Aberglauben und Oberflächlichkeit befangen. Diesen Bildern gegenüber weiß man nicht recht, haßt der Künstler die Menschen wegen dieser Eigenschaften oder befriedigt es ihn, sie so schildern zu können, ein wunderliches Gemisch geringschätzender Trauer und grimmiger Verachtung gelangt in ihnen zum Ausdruck. Man hat diesen Blättern einen politischen Text untergelegt und Satiren auf das Treiben Marie Louisens, des Friedensfürsten und ihrer Clique herausgedeutet. Es ist möglich, daß einzelne von ihnen politische Anspielungen enthalten, die Kommentare indessen, die der Künstler selbst und zum Teil im Ausland, also in völliger Sicherheit geschrieben hat, sprechen dagegen; dagegen sprechen aber besonders die Verhältnisse der Zeit. Im Spanien von damals war es unmöglich, sich geistig so weit zu befreien, um blutige Satiren auf Thron und Altar zeichnen zu können; der Wunsch, das Licht der französischen Aufklärung bis nach Spanien scheinen zu lassen, hat die Biographen hier zu weit geführt. Was wir heute von den politischen Zuständen jener Tage wissen, was uns klar vor Augen liegt, das war den Zeitgenossen verborgen. Es gab keine unabhängige Presse, keine unzensurierte Literatur, die spanische Aufklärung aber, man denke nur an den zahmen Feyjoo, stand auf dem Boden der Kirche und des Absolutismus. Im Zerrspiegel der Karikatur zeigt der Künstler allgemein Menschliches in spanischem Gewand, mit so viel treffendem Witz, mit so charakteristischer Schärfe, daß die Folge der Caprichos dadurch zu einer Berühmtheit gelangt ist, welche die rein künstlerischen Qualitäten der Blätter gar nicht rechtfertigen. Wohl ist auch in der Radierung Goyas Auffassung energisch und eigentümlich, der Vortrag leidenschaftlich, mit wenigen Strichen bringt er den Eindruck von Leben und Bewegung hervor (man sehe nur in der Tauromaquia, wie die heftig bewegten Menschen und Tiere gepackt sind!), aber die Technik ist bis zum Eigensinn vernachlässigt. Welcher vornehmen Wirkung ist die Nadel in Verbindung mit der Aquatinta fähig, und man sehe, was Goya daraus gemacht hat! Er scheint einen rein künstlerischen Eindruck geradezu vermeiden zu wollen, er hat nur seine Idee im Auge, je brutaler sie zum Ausdruck kommt, je lieber ist es ihm, er scheint die Wahrheit nicht roh, nicht plump genug verkündigen zu können. Daß er diesen Effekt wollte, daß künstlerische Erwägungen ihn lenkten, beweist der Umstand, daß seine radierten Blätter nach Vorlagen ausgeführt sind, die bereits genau die beabsichtigte Wirkung zeigen, das Improvisierte, was seinen Radierungen einen so starken Reiz gibt, ist Mache. Nicht das allein erschwert es, Goya als Radierer völlig gerecht zu werden, man darf auch nicht vergessen, daß die Mehrzahl seiner Platten, bevor Abzüge gemacht wurden, Jahre, ja

Jahrzehnte unbenutzt lagen, daß sie dann überarbeitet und wieder geätzt worden sind, so daß das Ursprüngliche völlig verloren ging. Die erste Stelle in Goyas Oeuvre gebührt nicht seinen Radierungen, sondern seinen Bildern; mag sein, daß er als Radierer ein Denker und ein Philosoph ist, nur als Maler ist er ein großer Künstler. Er führt uns mit dem malerischen Empfinden eines Künstlers von heute die Welt seiner Zeit vor Augen, er gehört zwar der Vergangenheit, an, aber nur, weil er ihre Tradition überwunden, die Gegenwart besitzt ihn ganz, denn er hat ihr die Freiheit verkündet. *MAX VON BOEHN.*

BÜCHERSCHAU

André Fontaine. *Conférences inédites de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.* Paris, Albert Fontemoing, éditeur, 4 rue Le Goff.

Die hier zum erstenmal nach den Manuskripten in den Archiven der Pariser Kunstschule veröffentlichten Vorlesungen stammen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und ihre Autoren sind die Maler de Champaigne, Le Brun, Blanchard und der Bildhauer Michel Anguier. Ob diese Reden eine späte Auferstehung verdienten, scheint mir nicht ganz erwiesen. Nur der Streit über den Vorrang von Zeichnung und Farbe, wobei die beiden Champaigne für die Zeichnung, Blanchard für die Farbe stritten und Le Brun als Schiedsrichter die Zeichnung für vornehmer erklärte, ist auch heute noch interessant. Fachleute mögen auch heute noch die beiden Abhandlungen des trefflichen Bildhauers Anguier über die Anatomie des menschlichen Körpers mit Genuß und Gewinn lesen. Sonst handelt es sich um Schilderung und Beurteilung einzelner Gemälde Poussins, Tizians, Guido Renis, Raffaels, und dabei wird eigentlich wenig gesagt, was des Lesens wert wäre. Interessant ist endlich noch die kleine Abhandlung Champaignes über Licht und Schatten, wenn auch vielleicht nur aus dem Grunde, daß sie uns zeigt, wie alt alle diese Streitfragen und Systeme schon sind, die immer noch so viel Druckerschwärze kosten. Vielleicht hätte der Herausgeber besser getan, sich auf die genannten Vorlesungen zu beschränken und die anderen in ihrem vergessenen Staubgrabe der Archive zu lassen.

K. E. S.

W. Spemanns Kunstlexikon 1905. Unter den Neuheiten des Buchhandels fällt ein kleiner dicker Wälzer, originell in Format, Einband und Ausstattung, besonders in die Augen. Es ist W. Spemanns neues *Kunstlexikon,* ein höchst praktisches, alphabetisch angeordnetes und handliches Nachschlagewerk, das in mehr als zehntausend Artikeln über Sachliches, Technisches und Biographisches auf dem weiten Gebiete der Kunst aller Zeiten und Länder kurz und treffend orientiert. Es will kein gelehrtes Buch für Fachleute, sondern ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde sein und wird dieser Aufgabe in ersprießlichster Weise dienen. Ja, beim Einblick in dieses praktische und im guten Sinne populäre, von vielen bekannten Kunstgelehrten mit Beiträgen bereicherte Werk fragt man sich mit Verwunderung, wie es möglich war, daß ein solches Buch nicht schon längst geschaffen worden ist, da doch an alle, die mit den bildenden Künsten durch Beruf oder Neigung in Beziehung stehen, unausgesetzt die Notwendigkeit herantritt, sich über einen Kunstausdruck, über ein Faktum oder Datum schnell zuverlässige Auskunft zu holen. Dieser ganz unzweifelhaften Bedürfnisfrage wird jetzt erst durch dieses Werk vollständig Rechnung getragen und man kann im Interesse der Verbreitung richtiger Begriffe von den Dingen der Kunst dieses Lexikon mit lebhafter Freude begrüßen und ihm weiteste Verbreitung wünschen. Wenn in der ersten Fassung hier und da an Genauigkeit oder Ausführlichkeit etwas zu wünschen übrig bleibt, so will das wirklich gar nichts sagen in Hinsicht auf die wertvolle Gesamtleistung, in der sich eine ungewöhnliche Erfahrung und Geschicklichkeit im Zusammenfassen eines so weiten Stoffgebietes und viel Originalität und viel Geschmack in der Ausstattung offenbart.

F. Becker.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Zu den kretischen Ausgrabungen. *Datierungen*[1]. Die diesjährige Ausgrabungskampagne in Knosos auf Kreta hatte einen dreifachen Zweck: zunächst die Untersuchung der unteren Strata des großen Palastes, dann diejenige der außerhalb der inneren »Enceinte« liegenden Dependancen, endlich die Eröffnung von ungefähr hundert Gräbern, die in die letzte Periode des großen Palastes, des sogenannten »Hauses der Doppelaxt«, zu datieren sind. Auf letztere hat sich diesmal Dr. Evans' Tätigkeit hauptsächlich konzentriert. Das hervorragendste der Gräber lag auf einer Anhöhe ungefähr drei Kilometer vom Palast entfernt, und es schien zuerst, als es sich mit dem legendären Grab des Idomeneus identifizieren lassen würde, von dem Diodor im 79. Kapitel seines fünften Buches erzählt. Aber obwohl ein kleineres Grab derselben Art ganz nahe dabei aufgedeckt wurde, kam nichts aus diesem letzteren zum Vorschein, welches auf das Grab des Meriones (von dem Diodor an gleicher Stelle schreibt) hätte schließen lassen können; man muß sich also mit der Bezeichnung »Grab eines Königs« für das erstgenannte begnügen. Unter den zahlreichen in diesem Grab gefundenen Vasen war eine aus poliertem Porphyr, zweifellos ägyptischer Herkunft, wie auch eine Anzahl mitgefundener Alabastervasen ägyptische Importware aus der Frühzeit der 18. Dynastie sind, und den damals noch fortdauernden Stil des mittleren Königreichs zeigen. Unter den anderen, auf einem Hügel näher an dem Palast gelegenen Gräbern enthielt das größte ein in eine viereckige Kiste gedrängtes Skelett, wie sie auch in Mykenä gefunden worden sind. Dabei lagen Reste eines Elfenbeinkästchens, eine Bronzescheibe und ein Dreifußherd aus Gips mit Holzkohlen darauf. Auch ein merkwürdig primitiver Typus eines Bronzedreifußes wurde mit einer größeren Anzahl Vasen aus gleichem Material gefunden. In anderen, späteren Gräbern traten Bügelkannen des gewöhnlichen mykenäischen Typus auf, von denen sich auch ein Exemplar in der Dependance oder königlichen Villa nordöstlich von dem Palast und im Palaste selbst die Zeichnung einer solchen auf einer Tontafel gefunden hat, so daß man annehmen kann, daß die mykenäische Bügelkanne sich in Kreta gegen Ende der letzten Periode des »Palastes der Doppelaxt« zu entwickeln begonnen hat. Dafür sprechen auch gleiche Formen, welche die Italiener zu Hagia Triada gefunden haben. Die Bügelkannen zeigen zwar Ähnlichkeiten im Dekorationsstil und der Modellierung mit den Töpfereien aus der allerletzten Zeit, in der der Palast noch stand, sie müssen aber doch durch einen Zeitraum davon getrennt sein. Ein gleichfalls gefundenes langes Stichschwert hat reiche Goldeinlagen auf dem Griff von entschieden mykenäischer Zeichnung. Im ganzen sind diese Gräberfunde aus der Zeit der mykenäischen reiferen Kultur, während die Palastfunde aus dessen letzter Zeit zur mykenäischen Frühkultur gehören.

1) Hauptsächlich nach Berichten der amerikanischen archäologischen Monatsschrift »Biblia«.

Fibeln sind nirgends an diesen Stätten zum Vorschein gekommen, so daß man annehmen kann, daß nach der Plünderung und Zerstörung des Palastes keine große Kulturverschiebung mehr stattgefunden hat. Für die nächstjährige Ausgrabungskampagne handelt es sich jetzt noch um die Eröffnung einer Anzahl im Nordwesten des Palastes gefundenen Magazine und weitere Untersuchung der Gräber. Nur in den Gräbern und allenfalls noch in den erwähnten Magazinen können sich Metallgegenstände finden; im Palast selbst und seinen Vorratsräumen ist damit wahrscheinlich schon vor drei Jahrtausenden gründlich aufgeräumt worden.

Im Anschluß daran sind die Darlegungen von allergrößtem Interesse, welche Arthur J. Evans auf der Tagung der »British Association« zu Cambridge vor kurzem gegeben hat, um ein vorläufiges Schema für die Klassifikation und approximative — wie natürlich bei der Bestrittenheit der ägyptischen Dynastiendaten — Chronologie der Minoischen Kulturperioden in Kreta, vom Ende der neolithischen bis in die Früheisenzeit, aufzustellen. Evans verlangte, daß man diese Jahrhunderte definitiv die »Minoische Zeit« nennen solle, um damit die wahrscheinliche Dauer der Regierungen einer aufeinanderfolgenden Reihe von Priesterkönigen anzuzeigen, die in dem Namen »Minos« personifiziert sind. Der Name »Mykenäisch« verlangt eine gründliche Revision, da die mykenäische Kultur in ihren Haupterscheinungen nur ein späterer Auswuchs des großen minoischen Stils ist, aus der Zeit, als die schönen Motive der letzten Palastperiode schon dekadent geworden waren. Diese Dekadenz konnte man bereits bei den in Amenhoteps IV. Tel-el-Amarna-Palaste gefundenen Scherben aus der Zeit um 1400 v. Chr. beobachten, ja selbst schon früher in Ägypten, Rhodos und Mykenä, wo die mitgefundenen Kartuschen von Amenhotep III. und seiner Gemahlin die Zeitbestimmung geben. Gemäß dem schon betonten Unterschied zwischen der letzten Palastperiode und der Zeit, aus welcher die Gräber stammen, muß der Palast gegen Ende des 16. Jahrhunderts v. Chr. zugrunde gegangen sein. Die »minoische« Ära will Evans in drei, jeweils auch in drei Unterperioden geschiedene, Abschnitte einteilen, in denen die dritte spätminoische Periode zwischen 1500 und 1100 v. Chr. läuft und die zweite spätminoische Periode durch die letzte Knosische Palastzeit charakterisiert ist. Da das vorher erwähnte »Grab eines Königs« Alabastervasen aus der 18. ägyptischen Dynastie enthält, mag diese zweite spätminoische auf 1700—1500 datiert werden. Man steigt dann zu der Periode auf, die ein früheres Stadium der linearen Schrift und die höchste Vollkommenheit in naturalistischer Darstellung aufweist (1900—1700 v. Chr.). — Das letzte minoische »*Mittelalter*« ist durch die Entwickelung der polychromen Vasenmalerei auf dunklem Grunde und der konventionalisierten piktographischen Schriftzeichen charakterisiert; die zweite mittelalterliche Abteilung durch die Blüte des »Kamaresstils«, sie geht zurück bis zur Zeit Usertesen II. (12. Dynastie, ca. 2500 v. Chr.). Das beginnende minoische »Mittelalter«, für das die Kulturfunde einfacheren Stils Momente der Datierung abgeben, mag fast bis auf 3000 v. Chr. zurückgehen. Hinter diesem Datum lag noch in analoger Entwickelungsreihe die frühminoische Periode mit einem geometrischen Dekorationsstil, meist dunklem Ornament auf hellem Grund. In ihrem Beginn zeigt sich schon die Spirale, die primitiv-piktographischen Siegelsteine haben Motive der Scarabaeen der 6. Dynastie (Beginn des 4. Jahrtausends v. Chr.). In dem Westhof des »Palastes der Doppelaxt« begann das frühminoische Stratum 5,32 m unter der jetzigen Oberfläche, und darunter lagen noch 6,43 m neolithische Strata, die somit auf eine fortgesetzte Bewohnung der Stätte vom 8. Jahrtausend bis 1500 v. Chr. schließen ließen.

Gleichsam als eine Fortsetzung der Evansschen maßgebenden Erörterungen ist ein bei der gleichen Tagung gehaltener Vortrag des berühmten Prähistorikers Professor Oskar Montelius »Über das geometrische Zeitalter in Griechenland« zu erachten. Nur das eigentliche Griechenland und die Inseln des ägeischen Meeres hatten nach dem Aufhören der mykenäischen (spätminoischen) Kultur einen geometrischen Stil; im westlichen Kleinasien ist er nicht repräsentiert, hier dauerte die ältere Kultur lange noch fort. Die mykenäische (spätminoische) Kultur gehört in die Bronzezeit, die geometrische in die Eisenzeit. Erst mit ihr oder ganz am Ende der mykenäischen Periode tritt in Griechenland die Fibula auf. Das meiste, was uns aus der geometrischen Zeit überkommen ist, sind Töpfereien. Neue Technik hatte die geometrische Zeit dafür nicht; nur die Ornamente unterscheiden sich. Der geometrische Stil kam nicht aus den nördlich von Griechenland liegenden Ländern, seine charakteristischen Ornamente sind zuerst in Griechenland aufgetreten. Daß der geometrische Stil, der eine Fortsetzung des mykenäischen ist, so viel unter ihm steht, dafür ist nicht allein die dorische Wanderung verantwortlich zu machen, oder vielmehr sie ist nur insoweit schuldig, daß die Dorier die fremden Kulturträger (Tyrrhener oder Pelasger) verdrängt hat, während das hellenische Volk die hohe Zivilisation dieser Fremdlinge vorher noch nicht erreicht hatte. Montelius läßt die geometrische Periode von ca. 1200—700 v. Chr. dauern. *M.*

Ein neu aufgetauchtes Bildnis der Anna von Cleve. Es ist eine alte historische und kunsthistorische Streitfrage, ob Holbein den König Heinrich VIII. von England mit dem von ihm auf des Königs Bestellung gemalten Bilde der Anna von Cleve »hereingelegt« hat. Spätere Geschichtsschreiber haben eine unverdiente Schuld auf Holbein geladen; sein Bild der Fürstin sei — gar absichtlich — so geschmeichelt gewesen, daß es den König zur Heirat veranlaßt und ihm eine Täuschung bereitet habe, die dann erst Annas Anblick unerfreulich aufklärte. Nichts paßt aber — so sagt Woltmann in seinem ausgezeichneten Holbeinbuch — zu Holbeins Wesen minder als das; er hätte es nicht gekonnt, auch wenn er es gewollt hätte: volle, sogar scharfe Wahrheit im Bilde war seine erste Eigenschaft, und Annas Bild, das keineswegs reizend ist, gibt von dieser Wahrheit eine der deutlichsten Proben. — Es finden sich auch keine ursprünglichen Quellen, welche Holbein mit dieser Schuld beladen; Heinrich VIII. selbst klagt nur Worte an, die ihn getäuscht, kein Bild. Und wie Woltmann das jetzt im Louvre befindliche Bildnis der Anna von Cleve schildert, so hat Heinrich VIII. mehr in die »arme Einfalt« gelegt, als Holbeins Künstlerhand ausdrückte. Der König hätte besser getan, sie von einem anderen Meister malen zu lassen, wenn er nach dem Porträt Braut warb; Holbein hat der Anna von Cleve statt der Schönheit, die ihr doch fehlte, einen vollendeten Ausdruck von Vornehmheit und Sanftmut gegeben und die wunderbarsten Hände. Sie wurde dadurch unwillkürlich verschönert, aber dafür trifft Holbein keine Schuld; auch jetzt ist dem großen Meister nichts vorzuwerfen, wo die Gelegenheit gegeben ist, ein anderes Bild der Anna von Cleve dem Louvreporträt an die Seite zu stellen. Auf der Ausstellung der Oxforder Porträts, die in diesem Sommer die in den verschiedenen Oxforder Kolleges vorhandenen Bilder vereinigte, war ein Bild aus der Kölner Schule der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu sehen, das ebenfalls Anna von Cleve darstellt und das jedenfalls gleichzeitig mit dem 1539 gemalten Holbeinschen angefertigt ist. Anna von Cleve trägt genau dasselbe Kostüm und dieselben

Züge wie auf dem Holbeinschen Porträt auf diesem, unter dem Namen des Bartolomeus Bruyn gehenden Konterfei. Aber auf dieses Bild hin, das T. de Wyzewa in der letzten Nummer der »Revue de l'art ancien et moderne« publiziert, würde Heinrich VIII. Anna von Cleve wohl nicht geheiratet haben. Holbeins Genie hat, ohne zu schmeicheln, aus der deutschen Prinzessin etwas anderes gemacht — was sie ihm wohl nicht gedankt haben wird. Am 12. Juli 1540 war die Scheidung der um Weihnachten 1539 geschlossenen Ehe schon ausgesprochen; Anna von Cleve nahm es geduldig und phlegmatisch hin. Heinrich VIII. hatte kurzen Prozeß gemacht; am 8. August des gleichen Jahres war Lady Katharina Howard bereits Königin von England. — Es ist nun kein Zweifel, daß Anna von Cleve in Wirklichkeit noch häßlicher war als auf ihrem von Holbein gemalten Porträt, auf dem sie auch schon häßlich genug war. Aber dennoch konnte das Meisterwerk den eminenten Kenner von Weiberschönheit, Heinrich VIII., nicht allein getäuscht haben; dazu haben die Politiker, welche an Heinrichs Verbindung mit der evangelischen deutschen Fürstin Interesse hatten, mit ihren mündlichen Schilderungen das meiste getan, was ihnen auch nicht gut bekommen ist. *M.*

Prähistorische Malereien in Südfrankreich. Eine neue *Grotte mit eingekratzten Wandmalereien* ist im September von dem bekannten französischen Prähistoriker Abbé Breuil und den Herren Dr. Capitaine und Ampoulange entdeckt worden. Es ist die »Grotte de la Grèze« bei Eyzies, im Tal der Beune (Dordogne); damit ist die Anzahl dieser ziemlich gleichartigen Grotten auf elf gestiegen, von denen sich sieben in dem genannten Tal befinden. Die Grotte de la Grèze mißt sieben auf sechs Meter, bei einer Höhe von nur zwei Metern. Die in die Wand eingekratzten Bilder sind diesmal dadurch von besonderem Interesse, daß einige von ihnen sich wie »en face« ansehen und daß diese Zeichnungen in einem hellen Höhlenteil gelegen sind, der durch die durch die Eingangsöffnung eintretende Sonne Licht empfängt. Man hat, wie ich an dieser Stelle (s. auch »Kunstchronik« 1902/3, Sp. 358) früher einmal mitgeteilt habe, aus dem Umstande, daß die Wandmalereien in den anderen Grotten oder Höhlengängen an ganz dunklen Stellen angebracht sind, darauf schließen wollen, daß die prähistorischen Bewohner oder Ausübende des in den Grotten getriebenen »Totemismus« mit besseren Augen begabt waren, als der historische Mensch. Wenn man jetzt von Sonnenlicht beleuchtete Malereien gefunden hat, so müssen sie entweder in eine andere Periode fallen, oder — trotz der fehlenden Rauch- und Rußspuren — sind die im Dunkeln befindlichen eingekratzten Tierbilder bei künstlicher Beleuchtung gearbeitet und hergestellt worden. *M.*

NEKROLOGE

In Brüssel ist, 75 Jahre alt, der Maler **Joseph Théodore Coosemans** gestorben. Er gehörte zu einer Gruppe von Landschaftern, die in Belgien als die Schule von Tervueren bezeichnet wird und sich an den Barbizon-Meistern gebildet hat.

PERSONALIEN

August von Reber, der ausgezeichnete Direktor der Pinakothek in München, feiert in diesen Tagen seinen 70. Geburtstag. Der Jubilar kann auf ein reges Wirken, sowohl auf dem Gebiete der kunsthistorischen Forschung, wie auf dem der Popularisierung der Kunst und der Museumsverwaltung, zurückblicken. Reber ist 1834 in Cham in der Oberpfalz geboren, studierte in München und Berlin und habilitierte sich dann an der Münchener Universität. Eine Reihe von Jahren wirkte er auch als Professor der Kunstgeschichte an der Münchener technischen Hochschule und wurde schließlich 1875 zum Direktor der Pinakothek ernannt. Rebers kunsthistorische Werke fallen in die erste Zeit seiner Tätigkeit; 1863 veröffentlichte er eine Arbeit über die Ruinen Roms, später eine Geschichte der Baukunst im Mittelalter, der auch eine Geschichte der neuen Baukunst folgte. Am meisten hat er seinen Namen auf literarischem Gebiet durch die Herausgabe des klassischen Bilderschatzes bekannt gemacht. Auch unsere Zeitschrift hatte sich von Zeit zu Zeit seiner Mitarbeiterschaft zu erfreuen.

Eugène Guilleaume, der bisherige Direktor der Akademie de France in Rom, hat seinen Abschied genommen.

Professor **Wilhelm Trübner** ist zum Direktor der Karlsruher Kunstakademie ernannt worden; ferner ist der bekannte Märchenmaler Professor **Franz Hein** von der Karlsruher Kunstgewerbeschule an die Leipziger Kunstakademie berufen worden.

AUSSTELLUNGEN

Große Berliner Kunstausstellung 1905. In die leitende Kommission hat der Verein Berliner Künstler gewählt: als Mitglieder die Maler Langhammer, Koberstein, Professor Körner, die Bildhauer Professor Dr. Hartzer und Heinemann, den Architekten Rönsch; als Ersatzmänner die Maler E. Hausmann und Hoffmann-Fallersleben, den Bildhauer Günther-Gera und den Graphiker Professor Hans Meyer.

Max Klingers Dramagruppe ist derzeit bei Keller & Reiner in Berlin ausgestellt. Wahrscheinlich kommt sie auch noch nach Wien, ehe sie dauernd in das Albertinum übergeht.

Eine Reihe von Kunstfreunden plant in **Charlottenburg,** der der modernen Kunst so wohlgesinnten Grenzstadt Berlins, ein *Museum für moderne Kunst.* Da auf dem Charlottenburger Gebiet viele der wohlhabendsten und tätigsten Berliner Kunstfreunde wohnen, so halten wir die Durchführung des Planes für sehr wahrscheinlich.

Die Kunsthandlung von Zahn & Jaensch in Dresden veranstaltet derzeit eine **Ridinger-Ausstellung,** die auch die seltensten Blätter des bekannten Stechers umfaßt.

In Lyon ist augenblicklich eine historische **Ausstellung von Lyoner Malern** eröffnet, die für Außenstehende interessante Überraschungen gibt. Wie nämlich der Korrespondent der Frankfurter Zeitung an sein Blatt berichtet, bemerkt man dort vornehmlich vier bisher unbekannte, in Lyon tätig gewesene Maler, nämlich: Carrand, Ravier, Vernay, Seignemartin. Wie unser Gewährsmann weiter schreibt, steht eine »Entdeckung« dieser vier Meister, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts gelebt haben, zu erwarten.

In **St. Louis,** wo ja die deutschen Aussteller überhaupt mit einem wahren Regen von Preisen überschüttet worden sind, hat es auch nicht an Auszeichnungen für die deutschen Maler gefehlt. Den großen Preis hat, wie es sich gebührt, diesmal wieder der Kleinste unter ihnen bekommen; Adolf Menzel (der übrigens in der nächsten Zeit ins Neunzigste einzieht). Ferner wurden durch goldene Medaillen ausgezeichnet: in Berlin Hans Herrmann, Hugo Vogel, A. von Werner; in Düsseldorf Wilhelm Schreuer; in München Hans von Bartels, Franz von Defregger, W. von Dietz, Alois Erdtelt, L. von Löfftz; in Dresden G. Kühl, K. Bantzer; in Karlsruhe Alexander Köster. Außerdem wurde noch eine besondere Erinnerungsmedaille an F. A. von Kaulbach-München verliehen.

VEREINE

Dem jüngsten **Jahresbericht des Kunstvereins zu Bremen** entnehmen wir folgendes. Der Umbau der Kunsthalle ist noch nicht ganz vollendet, aber im wesentlichen der Benutzung übergeben. Zwei bremische Kunstfreunde, der Konsul C. Th. Melchers und Karl Schütte, beteiligten sich wieder mit bedeutenden Summen an den Baukosten. Der Bau hat jetzt einen Wert, der auf 800000 Mark geschätzt wird. Die Sammlungen sind durch Ankäufe und Schenkungen in den letzten Jahren beständig vermehrt und verbessert worden. Die ganze Kunsthalle, einschließlich ihrer ständigen Unterhaltung, ist durchaus eine Frucht der privaten Kunstpflege der Bremer Bürgerschaft. Der bremische Staat hat bisher außer der Überlassung des Grund und Bodens keinen dauernden Anteil genommen. Es hat sich jetzt sogar in Bremen nach dem Vorbilde des Berliner Kaiser Friedrich-Museumvereins ein Zusammenschluß einiger reicher Leute, unter dem Vorsitz Wiegands, gebildet, die einen festen Jahresbeitrag zur Garantierung eines ständigen Fonds zum Ankauf von Kunstwerken leisten. Im Kupferstichkabinett, das besonders gut ausgestattet ist, hat man auch eine Handpresse für Graphiker, die dort arbeiten wollen, aufgestellt. Jetzt wendet sich nun der Kunstverein an den Bremer Staat mit der Bitte um eine ständige Jahresunterstützung von 30000 Mark. Diese soll ihm, nach Vorschlag des Senats, von 1906 ab gewährt werden.

Von Stuttgart aus wird eine **Reorganisation der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft** angestrebt. Auf der nächsten Delegiertenversammlung wollen die Stuttgarter aufs schärfste für eine Umgestaltung eintreten. Insonderheit wird ein fester Sitz des Vorstandes, und zwar in Berlin, und ein besoldeter Geschäftsführer verlangt.

DENKMÄLER

Der »Vossischen Zeitung« wird aus Madrid berichtet, daß die **Alhambra** sich in einem höchst unerfreulichen, von Jahr zu Jahr sich verschlechterndem Zustande befindet und daß, wenn das Gehenlassen der Dinge so weiter bestehen bleibt, in einigen Jahrzehnten dieses herrliche Denkmal arabischer Kunst nur noch eine unansehnliche Ruine sein wird. Dringenden Vorstellungen ist es übrigens jetzt gelungen eine kleine Staatssubvention zur Restaurierung zu beschaffen.

In Breslau wird ein **Denkmal für Gustav Freytag** geplant; Ernst Seger in Berlin und Ignatius Taschner in Breslau sind zu Entwürfen eingeladen worden, mit dem festen Versprechen, daß einer der eingesandten Entwürfe ausgeführt werden soll.

Jemand hat ausgezählt, daß in den letzten sechs Jahren **48 Denkmäler** im Berliner Tiergarten errichtet worden sind. Bis 1898 gab es nur Goethe, Lessing, Friedrich Wilhelm III. und die Königin Luise.

VERMISCHTES

Die Kunsthandlung **Eduard Schulte** in Berlin muß ihre seit Jahrzehnten innegehabten Räume im Palais Redern aufgeben und wird sich in dem gegenüberliegenden Hause des Pariser Platzes einen neuen zeitgemäßen Salon einrichten. Wie wir hören, sollen die neuen Räumlichkeiten vor allen Dingen aus einem ungewöhnlich großen Oberlichtsaal bestehen.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

J. Bersch, Die Malerfarben und Malmittel. Wien, A. Hartleben. 6 M.

Kennst du das Land? Bd. XX: D. Joseph, Architektur denkmäler in Rom, Florenz, Venedig. Leipzig, C. G. Naumann. Brosch. 2,50 M.

B. Rüttenauer, Aphorismen aus Stendhal, Über Schönheit, Kunst und Kultur, Bd. II. Straßburg, J. H. Heitz. Geb. 3 M.

H. Floerke, Der Dichter Arnold Böcklin. München, Georg Müller. Brosch. 1 Mark.

— Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. München, Georg Müller. Brosch. 7,50 M.

Kleiber, Die angewandte Perspektive. Leipzig, J. J. Weber. Geb. 3 M.

Die Marien-Kirche in Königberg, Franken, und ihre Wiederherstellung. Festschrift zur Einweihung am 19. Juli 1904 von L. Oelenheinz. Verlag der Kirchenbau-Kommission.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 6. 25. November

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MÜNCHENER BRIEF

von Franz Dülberg

Die Vereinigten Werkstätten in der Sezession — Vom Glaspalast — Ein Grabdenkmal von Hermann Obrist Lenbachs Atelier

In der Sezession erfuhren die Besucher der letzten Ausstellungswochen, daß »oben auch noch Sachen« seien. Mutige Leute kletterten also ein Schiffstau — doch ich will nicht übertreiben — eine zum Verzweifeln enge Wendeltreppe hinan zum Oberstock, wo die »Vereinigten Werkstätten« ein paar Zimmer ausgestellt hatten. Am anspruchslosesten wirkte ein Palysanderraum von F. A. O. Krüger. Zu Fenstervorhängen, die wie ein gerafftes weißes Ballkleid aussahen, zu Biedermeiersofas und -Sesseln mit Kleeblattmuster auf violett, einer gewürfelten, doch etwas unruhigen Tapete stimmte nicht sehr ein Kronleuchter, der, aus schweren eisernen Scheiben und Ringen zusammengesetzt, an langobardischen Waffenschmuck erinnerte.

In einem Gang war dann ein Bild von Th. Th. Heine. Ein Dichter, der von einem recht unwahrscheinlichen weißen Pegasus abgestürzt ist und den dafür zwei schlanke Musen von frischester Nacktheit anlachen. Prachtvoll reimen sich die hellen Temperafarben: der braunviolette Bratenrock des Sonntagsreiters, die blonde Farbe der Körper, der gelb und blaue Ufersand, die grün- und graublauen Alpen. Ebendort ein paar flott geworfene Studien Habermanns, immer nach demselben merkwürdig modernen Frauenmodell, das der Künstler in seinen Gemälden einen schon viele Jahre währenden Serpentintanz ausführen läßt.

Ein etwas arg geometrischer Festraum von Bruno Paul, von hellstem poliertem Eschenholz, war das Hauptstück. Sofa und Stühle haben ein so starkes Streben in die Senkrechte, daß man unwillkürlich apart und geziert werden muß, wenn man darauf sitzt. Auch an dem blendend hellen Konzertflügel wirkt das unendlich oft wiederholte quadratische Muster steif und unruhig. Dazu eine breite kassettierte Tür, hellbraune Intarsia mit rötlicher Mitte, schwarze Umrahmung. Viel stärker zeigte sich Bruno Paul als Maler in einem ebendort an der Wand hängenden dekorativen Bild in Breitoval, drei spielende Kinder am Rand eines Kanals in der Vorstadt. Wie gut steht das Blond der Locken gegen das fette Grün der Wiesen und Bäume! Reifende Sehnsucht kündet sich an in dem breiten Lächeln der Ältesten, in dem träumerischen Rückwenden ihrer Augen. Ungemein lockend war der Vergleich mit einem denselben Raum schmückenden Kinderbild von Heine, das viel weniger süße Schwere, aber manch tollen Rokokoreiz hatte. Ganz scharfe Linien, Stimmung auf rosa und blau. Ein Mädchen bekränzt ein Lamm mit Rosen, das das jüngere Schwesterchen hält. Wie flatterte das satte Kaffeebraunviolett ihres Kleidchens in die Augen des Beschauers hinein!

Der am schönsten gelungene und in der Wirkung ruhigste Raum war aber unstreitig das Arbeitszimmer, das Pankok für Hermann Obrist in künstlerischem Einvernehmen mit seinem Auftraggeber ausgeführt hat. Eigentlich nur zwei Farbtöne: braunes Holz, weiße Mauertünche. Aber wie prachtvoll ist der schmale Raum eingeteilt, wie freundlich wölben und schmiegen sich die unregelmäßigen Wände! Da ist der ganze Zauber einer alten Klosterbücherei erreicht. Hier könnte der Ersinner der neuesten Münchener Riesenkonditorware, des recht ungeratenen Rathauses, lernen, wie man Stimmungen der Gotik heraufführt: nämlich indem man nicht im gotischen Stile baut. Fast überall, wo das Auge sich hinwendet, trifft es Edelgeformtes. Am reinsten wirkt vielleicht die Flächenteilung des Fensters, das weiß aufgerauht wohl das Licht, nicht aber störende Bilder in den Arbeitsraum hinein läßt. Dann der durchbrochen eiförmige Kronleuchter, der Kaminmantel, der das Bild eines großen Nachtschmetterlings mit geschlossenen Flügeln hervorruft. Der schön ausgekehlte freistehende Arbeitstisch. Die Sitzbank an der Wand, die mit braunem Krokodilleder bezogen, den Zug der Bücherschränke und Mappenfächer in der Farbe nicht unterbricht. Einwendungen könnte man erheben gegen das etwas kleinliche altmodisch geschwungene Ornament, das in mehrfarbiger Perlmuttereinlage an einem Schränkchen angebracht ist, auch gegen die Bekrönung des Bücherschrankes, die etwa einer Tatarenmütze gleichsieht. Wie echt aus dem Holz herausgearbeitet ist aber dafür die wie kriechendes Moos anmutende Verzierung an demselben Bücherschrank, wie ernst und kräftig das Türschloß, das nur etwas sehr einem alten Wappenschild ähnelt.

* * *

Multa, non multum brachte in diesem Jahre der Glaspalast. Empfangen wurde man mit einer Gesamtausstellnng des verstorbenen Rudolf Maison, die in ihrer allzu großen Ausdehnung die Schwächen dieses Balthasar Denner der Skulptur nicht gerade pietätvoll enthüllte. Sein Kaiser Friedrich-Denkmal steht ja jetzt leider vor dem interessantesten und zukunftreichsten Museum in deutschen Landen. Es sind freilich die meisten neueren Reiterdenkmäler nicht viel mehr als Bildnisse von Pferden, auf denen irgend jemand sitzt. Aber an diesen naturalistisch aufgezäumten Gaul, an diese peinlich genau kopierte Uniform, an dieses vom Helm fast verdeckte Gesicht wird man sich selbst in Berlin nur schwer gewöhnen. Und dabei galt es eines der edelst geformten Herrscherhäupter zu modellieren, das in der wellig zurückfliehenden Stirn eine deutsche Königlichkeit offenbarte, wie vielleicht kein zweiter Fürstenkopf im ganzen Jahrhundert. Dann sah man eine Reihe meist großer Bilder von F. A. von Kaulbach, dessen Ölfarbe immer nasser und polierter wird. Teures, glänzendes Weiß vor tiefem sattem Schwarz. Die Cleo, die Madeleine, die bekannten allzu pikanten Kinderbilder, ein Mädchen in Weiß, das an einer Rose riecht. — Bei der Luitpoldgruppe auch keine großen Erregungen, aber das freundlich berührende Halten auf eine elegante Mindestqualität. Von F. Hoch eine gut in den Farben gesteigerte Landschaft: Gartenhaus mit purpurroten Buchen und einem Weiher, von Geffcken eine kleine Andromeda, deren zart rosa Schleier vor graublauem Grund man gut im Gedächtnis behält, von Georg Schuster-Woldan ein überkünstlich stilisiertes, mit hahnenfedernähnlichen Pinselzügen hingestelltes großes Familienporträt, auf fahlgelb und grauviolett gestimmt, von Völkerling der allzu weich zerfließende Akt einer Quellnymphe mit vielem Blau, von W. von Beckerath ein großes Triptychon des Europaraubes: der Stier am Meer, auf ihm in kerzengerader Haltung die Geraubte: lehmfarbiger Fleischton vor gelbem bewölktem Himmel, eine etwas ermüdende Ruhe, viel Erinnerungen an Hildebrands Wittelsbacher Brunnen und Klingers Parisurteil. — Unter den durch keine Sondergruppe Herausgehobenen fällt wieder Schwarzschild auf in der ungemein kräftigen Art, mit der er seine Sehnsucht nach erlösender männlicher Kraft ausdrückt. Herkules und Meleager hat er zum Schmuck einer Türumrahmung herbemüht und läßt sie mit ihrem leuchtenden Fleisch auf dunklem Grunde prahlen. Giulio Romano, Paulus Moreelse und Léon Bonnat sind hier etwa die Leitsterne der malerischen Durchbildung. Durch Jahrmarktlärm zwingt Strathmanns Salome unsere Augen auf sich, um uns nachher gründlich zu enttäuschen. Die Heldin ist hier glücklich dabei angekommen, das Haupt des Täufers auszupressen wie eine Traube. Rings herum ein paar Frauen mit den Sarah Bernhardt-Profilen der Muchaschen Plakate, außerdem überall gehäufte Ornamentik im Sinne der türkischen Schals, die unsere Großmütter trugen. Nur der Rückenakt der Hauptgestalt ist sicher im Kontur und mit guter Schattenverteilung vereinfacht. — Eine wirklich große Freude machte mir ein Breitbild von dem mir bis dahin vollständig unbekannten Gustav Jagerspacher »Die Vier«. Vor einer Flasche, wohl irgend eines »abstinenten« Getränkes, und zwei leeren Gläsern sitzen sie, sicherlich eine jener Gruppen, wie sie zur Ausheckung neuer literarischer, künstlerischer oder sozialer Gestaltungen in Berlin, Kopenhagen, München oder Paris ihr Wesen treiben. In einem meisterhaften Doelenstück ist das ganze Elend einer Zeit, in der geistige Erregtheit ohne materielle Ruhe, ohne körperliche Durchbildung eine so häufige und unschön sich vordrängende Erscheinung ist, festgehalten. Der Älteste schaut schon ganz verblödet darein, den weißumhaarten glotzenden Kopf in die knochige Hand gestützt. Ein Vierziger mit blauen Märtyreraugen und struppigem Bart streckt die gerungenen Hände vor sich auf den Tisch. Der Dritte ist ein nachdenklicher schöner Kopf mit geschwungener Nase, wirrem schwarzem Haar, kurzgeschnittenem Bart und dem siegesgewissen Blick des verkannten Genies. Er trommelt mit der Hand vor sich hin. Ein bebrillter rotbäckiger Zyniker, der sicher viel Strindberg gelesen hat, mit dicker Lippe und ausgezupften kurzen Haaren macht den Beschluß. Eine naßweiche, breite Malweise mit einem schön leuchtenden Lehmgelb und tiefem Schwarz hilft alle Absichten des Künstlers trefflich ausdrücken. — Nach einem solchen Bilde wird man einen Augenblick kleinlich genäschig und freut sich an dem schlagenden Glanz eines bravourhaft und doch kläubelnd gemalten Stillebens, wie Fischer-Elpons' »Languste und Hummer«, wo die so ähnlichen und doch verschiedenen Rot der beiden Tiere trefflich auseinander gehalten sind, die Zacken und Spitzen des Krustenpanzers in feister Ölfarbe emporstarren. Einen starken und wehmütig stimmenden Eindruck gab, wie schon im vorigen Jahre, der Lenbachsaal. Ganz leer diesmal, nur das fette, träge, dumpfgrüne Laub des Trauerschmuckes umstand die Herme des uns nun genommenen Meisters. In dem kleinen Zimmer, in dem er schon im vorigen Jahre zusammengestellt hatte, was er der Krankheit noch hatte abringen können, waren jetzt in eiliger Auswahl wieder ein paar Bilder von ihm aufgehängt worden. Die Sachen aus den letzten Jahren, meist etwas überscharf in der Zeichnung und bei allem starken Leuchten der Blicke, bisweilen verrenkt im Ausdruck, ein paar frühere Bildnisse aber von schönster Ruhe und Fülle der Existenz. — Daß die Lebenden recht behalten, verkündeten in derbtanzendem Chorus wieder die Maler und Zeichner der »Scholle«. Für mich gleichen sie immer noch zu sehr einer Schar von studierenden Bauernsöhnen, die mit bunten Mützen und in rohem Reihengesang aus der Stadt aufs nächste Bierdorf ziehen. Das auffälligste, zunächst zu stärkstem Widerspruch herausfordernde Bild der Gruppe war Erlers großes Triptychon »Sonnwendfeier«. Im Mittelstück ein hochragend stehendes Mädchen im Boot. Vom fernen Ufer glühen ein paar Lichter herauf. Zu den Seiten Tanzende vor dem Feuer: grüne Leiber vor gelber Flamme. Die glücklich gelungene, ungewöhnlich starke Vereinfachung der Linien versöhnt

schließlich ein wenig damit, daß der Künstler das mehr als schwierige Problem gar zu äußerlich heraldisch angefaßt hat. Georgis Leonhardiritt ist kaum mehr als ein zwecklos breit geratenes Plakat. Eine wirklich satte durchgeführte Malerei und ein Werk starken monumentalen Zuges ist aber Münzers Karnevals-Dienstag. Aus dem gestauten Gewühl der Wagen hebt sich eine hochaufgerichtete Mädchengestalt in Weiß, in aller Lebenslust doch vornehm, fast verachtend, im Begriff, die weißen Papiergeschosse über all die Köpfe unter ihr zu streuen. Gegenüber ein bunter negerartig angeschminkter Pierrot auf einem Ochsen. Im Hintergrund, in rötlichem Abendschein brennend, die Maximiliansstraße, Münchens am größten gedachte und am reinsten ausgeführte Architekturanlage. In breiten ovalen Flecken in der Art der Brangwynschen Teppichpalette und doch unter einem leicht staubigen, alle Töne versöhnenden Silberhauch ist das alles gemalt. Unverzeihlich, daß die Stadt München dieses Stück, das mit solchem Gelingen ihre ernsthafteste Angelegenheit heroisiert, nicht angekauft hat! — Auf Böcklinschen Wegen ging diesmal, nicht ohne Freiheit, Leo Putz. Er zeigt vor tiefblauem Meere in heller rosiger Farbigkeit sehr stark vergrößerte Muschelschnecken, die in stürmischem Liebeswerben miteinander streiten. Natürlich sind es gering veränderte Menschenkörper, dje er aus den Gehäusen herauswachsen läßt; bei der weiblichen Schnecke begreift man sogar nicht recht, wie die üppige Frauenfigur in die enge Perlmutterschale hinein gekommen ist. Aber die nassen, wirklich klebrig-weichen Fühlhörner, die den Fabeltieren aus den Köpfen wachsen, sind mit schaffendem Naturverständnis ersonnen. — — Unter den Deutschen außerhalb Münchens machten sich die Stuttgarter durch gute Auswahl und durch sichere Geschlossenheit des Auftretens bemerkbar. Mit etwas koketter Kunst brachte Erwin Ernst Rath Frauenporträts vor schwarzem Grunde, aus dem sich dann ein starkes Karminrosa oder Mattviolett der Gewandung leuchtend heraushob. Fast unheimlich sprang so aus dem Rahmen heraus das Bild einer verständnisvoll lachenden sitzenden Dame. Ein Bildhauer, Karl Scharrath, bewies guten Sinn für breite, eckige Flächigkeit, richtige Betonung der Hauptsachen und Berechnung der verschiedenen Ansichtspunkte in einer inhaltlich gleichgültigen Gruppe: ein Fischer, der einen halb oder ganz Ertrunkenen aus dem Meer zieht. Von Ausländern nenne ich rasch noch zwei Italiener: L. Bianchi, der energisch mit metallischer Kraft der Zeichnung den Blick auf seinen Studienkopf einer Frau, die den Mund weit geöffnet hält, hinzwang, und G. Cairati, der in großen Landschaftsstücken düstere Häuser vor streifigem Nachthimmel beängstigend stark emporwachsen ließ. Zwei Holländer: den Maler Cornelis de Moor, der in kleinen Bildern wimmelnd gehäufte uralte Kriegsflotten in mattbunten Farben mit eifriger Phantastik, aber ohne weitschwingende Phantasie auferweckte, und den Bildhauer Toon Dupuis, dessen Würfelspieler, der gehockt, zitternd, dem Wurf nachblickt, von herrlicher Kraft der eckig leuchtenden knochigen Bronzeflächen ist.

* * *

Ein einzelnes, einsam stehendes Kunstwerk überwog all die kleinen Erregungen dieser schellenlauten Ausstellung, ein Stück, das fast mehr wie ein Naturgebilde aussah denn wie die Leistung eines Menschen unserer Zeit, der Zeitungen liest und Cigaretten raucht. Auf dem Grundstück seines Meisters Hermann Obrist, weit draußen am Ende der Stadt, war es für einige Tage aufgestellt; dann soll es fern im fränkischen Gebirge, einsam auf einem abgelegenen Friedhof als Grabzeichen eines der mächtigen Arbeitsherrscher unserer Tage aufgerichtet werden. Ein gewaltiger Steinmantel erhebt es sich aus der Erde, gegen Wind und Wetter alle die in ehrfürchtiger Entfernung davor angesiedelten kleinen Kreuze der Menschen schützend, denen der Vorstorbene in seinem und ihrem Leben Arbeit und Brot gegeben hat. Aber auch für die wölbt sich der Mantel, die kommen werden, um die abgelegene Grabstätte zu besuchen, und öffnet ihnen zwei tief sich einsenkende Nischen zum Sitzen. In der Mitte zwischen diesen beiden Höhlungen springt schräg die hohe rechteckige Grabplatte hervor, die in braungrünem handgetriebenen flächig marmorierten Kupfer sich von dem graugelben Muschelkalkstein der Fassung abhebt. Die Inschrift »Karl Oertel 1825—1903« hätte ich gerne entweder römisch runder oder noch runenhaft eckiger gewünscht; so unterscheiden sich die Buchstaben nicht gerade wesentlich von denen auf den Schildern von Eisenbahnstationen. Vor allem sollte man aber Jahreszahlen auf Grabinschriften doch immer römisch machen. Trefflich starkknochig und ausgreifend wirkt aber das einzige Ornament des Werkes, eine über der Inschrift auf der Platte angebrachte sternförmige, ein wenig gotisierende Rosette. Kupferne Nägel in den Auskehlungen der Steinbögen leiten von der Inschriftplatte zu dem Tannengrün der umgebenden Natur über. Sonst ist alle Wirkung mit den denkbar einfachsten Mitteln, durch die Abwechselung eckiger und gebogener, glatter und aufgerauhter, ausgewölbter und eingewölbter Steinmasse erreicht: ein tiefer starker Dreiklang in der Vorderseite, ein mächtiges, einheitliches Hinüberfluten in der Rückseite.

In der Anlage vorgeschichtlich, in der Ausführung an gotische und barocke Formen anklingend, verrät das Ganze das in jeder kleinsten Linienbiegung sich aussprechende nimmermüde Bemühen: nirgends mit einem überlieferten Zierformenvokabular sich zufrieden zu geben, sondern eine jede Gestaltung aus den eigensten Notwendigkeiten der besonderen Aufgabe herauszuentwickeln. Es ist ein Hügel, ein Tumulus in einer weiten welligen Gebirgsfläche. Billig genug ist's, darüber zu spotten, daß wir jetzt Grabmäler in der Form von versteinerten Seerosen und Seeigeln bekommen werden, nichts liegt dem Meister dieses Grabmals ferner, als etwa das kleine Einzelgrab in der Friedhofsreihe, das Wandepitaph in der Kirche, den Sarkophag in unterirdischer Krypta in derselben

Formensprache behandeln zu wollen. Wer zuerst vor das Obristsche Werk tritt, dem ist, als tue der mächtige Kiefer der Erde sich auf, um den Menschen, den sie zu kurzem Tanze aus sich herausgelassen, wieder in sie hineinzunehmen. Eine pantheistische Grundstimmung ist hier nicht mit Symbolen und Allegorien, sondern nur durch die reine einfache Form hervorgerufen, und dies, die beherrschende Stimmung nicht durch Darstellung eines dieser Stimmung besonders naheliegenden Gegenstandes, vielmehr durch die Wahl von Ausdrucksmitteln zu erzeugen, die in sich selbst bereits das leitende Gefühl enthalten, diese musikalische Unmittelbarkeit ist wohl das ernsteste Ziel aller Kunst. Noch sind die neuen Formen nicht sehr reich und vielgestaltig entwickelt, noch sind sie nicht von leichter heiterer Lebendigkeit, aber es sind unsere Formen. Die plastisch-farbige Grammatik der Gefühle unserer Zeit beginnt sich zu bilden.

* * *

Seit einigen Monaten kann man die Räume wieder sehen, in denen einer der paar großen Künstler jener eben kaum abgelaufenen Epoche zu schaffen pflegte, in der man vor dem eigenen Schlachten- und Handelslärm gern in eine vergangene Zeit zurückflüchtete, die man für schöner hielt als die eigene, weil es nur ihr Schmuckwerk war, mit dem man sich umgab. Das Atelier Franz von Lenbachs. An einer römischen, von Seerossen getragenen Fontäne, an altvenezianischen Zisternen geht man vorbei. Vielleicht begegnet man den Kindern des Meisters. Sie spielen, aber die Älteste trägt Schwarz. Oben sieht man eine Muschelgrotte, in der das Wasser langsam tropft. Ein goldener Sessel steht dabei, über den recht absichtlich ein schweres seidenes, karminrotes Gewand geworfen ist. Schwere, staubige alte Stoffe in allen Räumen. Dazwischen überall Bilder, eigene Werke des Künstlers, alte Originale und viel Kopien nach Alten. Als Prunkstücke zwei Porträts, Philipp II. und Franz I., die man für eigene Arbeiten des großen Tizian von Cadore hält: charakteristischerweise beides mattfarbig-bräunliche, breitfleckige unvollendete Malereien. Es gab keine »Vente Lenbach«, dazu war man zu fürstlich. Das schönste unter den so zurückbehaltenen Werken des Meisters ist wohl das Bild Josef Joachims mit der Geige: wie hat doch dieser ernst-schwere Zauberer viel Verwandtes im Blick mit seinem Maler! Im Hauptraum sind dann noch mehr als zwanzig Lenbachbilder übereinander aufgestaffelt: fertige und unvollendete, liebevoll gerahmte und als verfehlt in die Ecke geworfene. Ein wunderbar lachendes Kind im Hut, mit viel Rot und Gelb leuchtet aus der ersten Reihe heraus. Aber ganz hinten ragt in die Höhe ein nicht fertig gewordenes Kniestück Kaiser Friedrichs. Drohend, wie aus dem Totenreich beschworen, reckt sich der Kopf mit durchdringendem Blick. Wie leuchtendes Blut hebt sich das Purpurrot an den Aufschlägen der hellen Kürassieruniform.

Beim Weggehen fällt der Blick auf ein paar Schaukästen mit den wundervollsten in allen Farben der Blumen und Metalle glühenden fremdländischen Schmetterlingen und Käfern. Merkwürdig, auch im Hause Richard Wagners sieht man einen Schautisch mit einer edlen Sammlung dieser schimmernden Herolde konzentriertester Daseinspracht. Hätte nur Franz Lenbach sich rechtzeitig und tief in die ungebrochen leuchtenden Farben dieser Insektenwelt, in die wunderbare Gesetzmäßigkeit ihrer Gestalten versenkt, vielleicht hätte er den Glauben an den Wert reiner starker Farbtöne und einer genau von unten herauf aufbauenden Zeichnung gefunden, eine eigene Formensprache sich in hartem Kampf errungen und sich nicht begnügt, mit seinem heißen Empfinden, mit seinem durchdringenden menschensichtenden, menschenrichtenden Blick sich in die abgelegten Kleider der Rubens und Tizian, der Velazquez und Rembrandt zu hüllen.

BÜCHERSCHAU

The Work of George W. Joy. Cassell & Company, London 1904.

Das vorliegende, prächtig ausgestattete Werk verdient seinen Namen nicht nur, weil es alle wichtigen Werke des englischen Malers in vortrefflichen Abbildungen gibt, sondern auch weil der ganze Text von dem Maler selbst geschrieben ist. Das nun hat seine Vorteile und seine Mängel. So erfreut wir sind, wenn Künstler in Vorträgen oder Aufsätzen ihre Ansichten über ihre Kunst aussprechen, so schwer ist die Aufgabe, nicht nur des Künstlers, sondern überhaupt jedes Menschen, der über sich selbst reden soll. Dabei ist man entweder so bescheiden, daß die übertriebene Bescheidenheit der unangenehmsten Eitelkeit ähnlich wird, oder aber man erinnert an das naheliegende Sprüchlein vom üblen Geruche des Eigenlobes. George W. Joy hält sich zumeist auf der goldenen Mittelstraße, und wenn er hie und da etwas viel Wohlgefallen an seinen Arbeiten verrät, so ist das im Grunde nur, wie es sein soll: der Künstler, der an seinen Schöpfungen kein Gefallen findet, wird kaum etwas wirklich Gutes leisten.

Das Buch enthält also zunächst eine kurze Lebensbeschreibung, aus der wir erfahren, daß Joy seine Kindheit auf dem Kontinent verlebt hat und als Junge besser deutsch, französisch und italienisch als englisch sprach, daß er am liebsten Soldat geworden wäre, aber durch einen Unfall, der ihm beinahe den Fuß gekostet hätte, von diesen Plänen abgelenkt wurde, daß er in der Royal Art School unter Millais, Leighton und Watts und nachmals in Paris unter Jalabert und Bonnat studiert hat, seither in England lebt und ein patriotischer Engländer ist, der in seiner Kunst am liebsten seine patriotische Gesinnung ausspricht. Dieser »autobiographical sketch« folgen einige »technical notes«, die nur für den Fachmann bestimmt sind und den handwerklichen Rahmen, den ihr Titel anzeigt, nirgends überschreiten. Eine besondere Abhandlung über »das nackte in der Kunst«, worin der Verfasser sozusagen für mildernde Umstände plädiert, ist derartig auf die uns kaum verständlichen englischen Zustände bemessen, daß wir sie eigentlich nur mit einiger Befremdung lesen können. Es kommt uns fast komisch vor, wie hier ein gefeierter Künstler beinahe zugibt, daß das Nackte an sich allerdings leicht unmoralisch sein könne, daß es aber, von einem wirklichen Künstler gesehen und wiedergegeben, seine Berechtigung habe. Den Beschluß des Textes macht eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Werke des Malers,

ihre Entstehungsgeschichte und sonstige Einzelheiten, die wohl geeignet sind, die Freunde der Kunst Joys zu interessieren.

George William Joy ist in Paris, wo er ziemlich regelmäßig im alten Salon ausstellt, wohl bekannt, und fast alle Werke, die in dem vorliegenden Buche farbig oder schwarz wiedergegeben sind, waren nacheinander in Paris zu sehen. Seine Kunst umfaßt alle Gebiete der Figurenmalerei, vom Porträt bis zur genrehaften Anekdote, von der großen Historie bis zur durch Figuren belebten Landschaft, vom orientalischen Kostümbild bis zur religiösen, militärischen oder patriotischen Szene. Wie es scheint, muß ein Bild, um in England verkäuflich zu sein, eine Anekdote enthalten, die möglichst leicht verständlich ist. Indem Joy dem Publikum seiner Heimat diese Konzession macht, geht er im übrigen doch nur rein malerischen Zielen nach. Alle seine Bilder, selbst »die letzten Augenblicke Gordons« sind nach rein malerischen Gesichtspunkten komponiert, und einige davon erreichen allein durch ihre farbigen Reize die höchste Wirkung. So ist sein Trommlerjunge aus der Zeit Wellingtons eine prächtige Harmonie von Gold und Scharlach, »Lesbias Sperling« fügt dieser etwas herabgedämpften Harmonie einen warmen Silberton hinzu, Griseldis ist eine graue Perle in einem Emailschrein von Limoges. Künstlerisch am wenigsten bedeuten gerade die in England am populärsten gewordenen, durch die Chromolithographie allenthalben verbreiteten patriotischen Anekdoten aus dem Leben Wellingtons, und am höchsten stehen die Sachen, die dem englischen Publikum am wenigsten gefallen haben: die badenden Kinder in dem rings vom leuchtendsten Grün eingeschlossenen Waldbache und der »Bayswater Omnibus« mit seinen sehr geschickt beobachteten und mit feinstem malerischen Verständnis wiedergegebenen interessanten Lichteffekten.

Die Ausstattung des Buches ist prächtig und vornehm, die Photogravüren sind tadellos und die farbigen Reproduktionen, die teils in England, teils in Frankreich hergestellt sind, sehr gut, obschon einige von ihnen den fatalen Eindruck von Chromos machen und nur die besten den deutschen Erzeugnissen des Farbendruckes gleichkommen.

K. E. Sch.

NEKROLOGE

In Wien verstarb am 14. November der Landschaftsmaler **Rudolf Ribarz.** Er war 1848 in Wien geboren. Hevesi stellt ihn in seiner Geschichte der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts neben Jettel und schreibt von ihm: »Er hat lange in Nordfrankreich gemalt und seiner Zeit in Luft und Wasser feine Wirkung erreicht; so in seinem großen Bilde ‚Schiedam‘. Er fiel früher gern ins Braune, das er nicht immer zu lösen wußte; später störte ein totes Weiß. In den letzten Jahren hat er viele Wandschirme in japanischer Art gemalt, denen aber die japanische Leichtigkeit fehlt; im Vordergrund steht immer irgend eine überlebensgroße Blume oder auch Küchenpflanze, während sich hintenhin etwas Landschaftliches verflüchtigt.«

SAMMLUNGEN

Florenz. In den Uffizien sind zwei neuerworbene Bilder zur Aufstellung gelangt. Das eine, Madonna mit Engeln, dem Caporali zugeschrieben, ist hier früher schon erwähnt worden. Das andere Bild wurde noch unter Ridolfi für die Sammlung gekauft, aber erst jetzt zugänglich gemacht. Die dem Filippino Lippi zugeschriebene »Anbetung des Kindes« ist eine besonders anmutige spätquattrocentistische Arbeit; sie steht qualitativ wesentlich über der Schulware, von der man häufig zu viel Aufhebens macht. Ein eigenhändiges Bild Filippinos ist es nicht; leider läßt auch die Erhaltung zu wünschen übrig.

Interimistisch haben diese Bilder in dem großen Raum, der anfangs die Skulpturen aus Santa Maria Nuova beherbergte, Aufstellung gefunden. Vorläufig hat dieser auch den großen Lorenzo Monaco aufgenommen (denn die spätere Anordnung wird wohl in diesen Eingangsräumen der Uffizien die gesamte Trecentokunst vereinen); das Krönungsbild von Fra Angelico hat man hier ebenfalls aufgestellt.

An sonstigen Änderungen ist hervorzuheben, daß das Hauptbild von Herkules Seghers, früher zu hoch placiert, als es über einem Stilleben der Rachel Ruysch hing, mit diesem seinen Platz vertauscht hat, und jetzt aus nächster Nähe studiert werden kann. Aus der »Tribuna« wurde Daniele da Volterras Kindermord entfernt; an seiner Stelle hängt jetzt zwischen Bronzinos Panciatichiporträts das mächtige Kardinalsbildnis von Domenichino und zieht gleich beim Hereintreten den Blick auf sich.

Im Museo Nazionale wurde das kleine, dem Bertoldo zugeschriebene Puttenrelief in Bronze gestohlen, glücklicherweise aber erkannte der Kunsthändler, dem es zum Kauf angeboten wurde, sofort die Provenienz, und so kehrte das kostbare Stück gleich wieder an seine alte Stelle zurück.

In Santa Maria Novella wurde die Grabplatte von Ghiberti, die versteckt hinter dem Hochaltar aufgestellt war, vor den Stufen, die zu diesem heraufführen, in den Boden eingelassen, und zum Schutz mit einer Kristallplatte bedeckt, eine an und für sich lobenswerte Vorsicht, aber bei dem von drei Seiten einfallenden Licht ist nun die Spiegelung derart, daß man das Werk selbst kaum noch sehen kann.

G. Gr.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Schulte hat eine Anzahl meist älterer, zum Teil aus Privatbesitz stammender Bilder zu einer höchst interessanten Ausstellung vereinigt. Es handelt sich im wesentlichen um jene Maler, die sich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre als junge Leute in München zusammenfanden und damals schon in einen ziemlich merkbaren Gegensatz zur Piloty-Schule traten. Später sind sie sehr verschiedene Wege gegangen. Die einen gerieten in den Bann der alten deutschen Meister, die anderen schlossen sich an die Franzosen, inbesondere an Courbet, an, der 1869 selbst München besuchte. Größere Maler sind die letzteren geworden, unter denen Leibl und Trübner obenan stehen. Aus Leibls Frühzeit sieht man jenes schöne Herrenbildnis von 1866, das man schon in diesem Sommer in Dresden bewundern konnte, und den prächtigen auf ganz hellem Grunde stehenden Kopf des Malers Karl Schuch mit der Virginia im Munde. Schuch selbst, der 1903 ziemlich unbekannt starb, ist mit ein paar kleineren Bildern vertreten, unter denen ein Stilleben in ganz gedämpften Farben (Hummer und Zinngeschirr) hervorragt. Leibls Zeitungsleser von 1891 ist bekannt, eine Überraschung dürfte dagegen das schöne Frauenbildnis aus seinem letzten Lebensjahre sein, auch für die, die es aus der Abbildung in Gronaus Biographie kennen. Der Meister zeigt sich in ihm in völlig ungebrochener Kraft. Von Trübners Werken war ein Bild »Wildschwein und Hund« neu, das ganz besonders stark an ähnliche Arbeiten von Courbet erinnert. Zu Leibls engerem Kreise gehören auch Johann Sperl, Theodor Alt und Rudolf Hirth du Frênes. In der anderen Gruppe ragt Hans Thoma weit über die anderen empor. Karl Haiders Landschaften erfreuen sich seit einer Reihe von Jahren lebhaften Beifalls; der gar zu absichtlichen Naivität seiner

neuesten Figurenbilder aber werden nur wenige Geschmack abgewinnen können. Der 1902 verstorbene Emil Lugo, von dem man hier gern einmal eine größere Anzahl Bilder gesehen hätte, ist nur mit einer Landschaft vertreten. Sein von Albert Lang gemaltes Bildnis ist das interessanteste unter den ausgestellten Werken dieses Malers, bei dem sich die verschiedensten Einflüsse, unter anderen auch Böcklins, gekreuzt und die Herausbildung einer wirklichen Eigenart gehindert zu haben scheinen. Neben diesen älteren Meistern sieht man einige jüngere, die sich an sie angeschlossen haben. Bei einigen von ihnen ist das, was dort schon etwas gesucht wirkt, vollends zur Manier geworden. Die erfreulichsten Erscheinungen sind Edmund Steppes, Ernst Liebermann und Matthäus Schiestl. Aber auch sie kommen neben den älteren kaum in Betracht. Erwähnt sei schließlich, daß auch von Viktor Müller zwei Bilder ausgestellt sind, der, wesentlich älter, auf die anderen wenigstens eine Zeitlang eingewirkt hat. — Klingers Drama, das jetzt bei Keller & Reiner ausgestellt ist, erregt, zumal nach den begeisterten Urteilen, die ihm von Dresden aus vorausgegangen sind, ziemlich allgemein Enttäuschung, nicht sowohl wegen der Unverständlichkeit des Gedankens als wegen des Mangels an Einheitlichkeit in der Komposition und wegen ihrer zum Teil wirklich unschönen Linien, die durch die wundervollen Einzelheiten der Modellierung nicht wett gemacht werden. *G.*

Der **Verband der Kunstfreunde** in den Ländern am Rhein wird am 4. Dezember seine erste Wanderausstellung in Darmstadt eröffnen. Die Ausstellung wird annähernd 150 Werke umfassen, die so gewählt sind, daß sie ein ungefähres Bild des gesamten Kunstschaffens in den Ländern am Rhein ergeben. Die Ausstellung wird innerhalb eines Jahres durch alle Hauptstädte dieser Länder ziehen.

MUSEEN

Das **Museum von Boston** hat eine neue große Schenkung zu verzeichnen: Francis Bartlett siftete eine ganze archäologische Sammlung von 290 Nummern, unter denen sich beträchtliche Wertstücke befinden.

Dem **Vaterländischen Museum zu Hannover** hat der verstorbene Rentier Glaser seine außerordentlich bedeutende Sammlung althannoverischer Aquarelle, Stahlstiche und Holzschnitte vermacht.

FUNDE

Die »Antiquitätenrundschau« meldet, daß in der **St. Bartholomäikirche auf der Tiberinsel in Rom,** rechts von der Apsis, hinter einer Heiligenstatue, ein Fresko entdeckt ist, das die Madonna mit dem Christkind und zwei Heiligen, in byzantinischem Stile gemalt, darstellend, auf eine Entstehungszeit kurz vor Cimabue vermuten ließe.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst und Künstler. III. Jahrgang, Heft II: Franz Servaes, Ferdinand Hodler. — W. Bode, Das Kabinett Simon, die Stiftung des Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. — Emil Heilbut, Edward Gordon Craig. — Edward Gordon Craig, Über Bühnenausstattung. — Vincent van Gogh, aus seiner Korrespondenz.

Kunst für Alle. XX. Jahrgang, Heft 4: M. von Bieberstein, Die schwedische Kunst zu St. Louis 1904. — Adolf Hölzel, Über künstlerische Ausdrucksmitiel und deren Verhältnis zu Natur und Bild (I). — Paul Schubring, Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Zeitschrift für christliche Kunst. XVII. Jahrgang, Heft 7. Ludwig Arntz, Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf (I.). — Philipp M. Halm, Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters. Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae (Schluß). — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. XXVII, 48: Hochgotisches Kreuzpartikelreliquiar der Pfarrkirche zu Gräfrath. — XVII. Jahrgang, Heft 8: Ludwig Gantz, Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf (Schluß). — Jos. Braun, Plurialschließen aus dem Schatz der Stiftskirche zu Tongern. — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. XXVIII, 49: Figurierter Elfenbeinbecher in Silbermontierung als Reliquiar des Domes zu Münster.

Gazette des beaux-arts. November 1904: M. Charles Diehl: Un monument de l'art byzantin au XIVe siècle. — Les mosaïques de Kahrié-Djami (1 article). — M. Edouard André, Swebach-Desfontaines (1 article). — M. Pierre de Nolhac, Les Portraits de Madame de Pompadour. — G. Kahn, Constantin Guys. — M. Jules Guiffrey, Les tapisseries de Malte (dernier article). — M. Aug. Marguillier, L'exposition internationale des beaux-arts de Düsseldorf.

The Studio. Oktober 1904: Percy Bate, The late Frederick Sandys: A retrospect. — R. Mobbs, Swiss architecture and the work of Edmond Fatio. — Martin Wood, The lithographs of C. H. Shannon. — E. Sullivan, Design in gold-tooled bookbinding. — Raymond Bouyer, Modern french pastellists: Fantin-Latour. — A. Melani, Tranquillo Cremona: Painter. — Maud J. G. Oliver, Swedish art at the St. Louis exposition.

Die Rheinlande. IV. Jahrgang, Heft 13: F. Fries, Die Primitiven der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf (Forts.). — Cd. Sudder, Wilhelm Riedisser. — M. Seliger, Unsere Arbeit und Kunstarbeit im Dienste des Verkehrs. — W. Schäfer, Die Dreihäusergruppe in Darmstadt. — M. Diez, Stuttgarter Kunst. — W. Schäfer, Im Frankfurter Kunstverein.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXIV: Pinder, Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. — Bd. XXV: Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei. — Bd. XXVI: Hedicke: Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Straßburg, J. H. Heitz.

Lüer und Creutz, Geschichte der Metallkunst. Bd. 1: Kunstgeschichte der unedlen Metalle. Stuttgart, Ferdinand Enke. Brosch. 20 M.

E. Bassermann-Jordan, Studien und Kritiken von Dr. Herbert Hirth. München, L. Werners Architekturbuchhandlung. Brosch. 6 M., geb. 7 M.

F. Schottmüller, Donatello, Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. München, F. Bruckmann.

R. A. H. Stevenson. Velasquez. Übersetzt und eingeleitet von Dr. Eberhard Freiherr von Bodenhausen. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann.

Katalog der Gemäldesammlung der Kgl. älteren Pinakothek in München. Mit einer historischen Einleitung von Dr. Franz von Reber. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann.

G. v. Grävenitz, Goethe, unser Reisebegleiter in Italien. Berlin, Mittler & Sohn. Geb. 4 M.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 7. 9. Dezember

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

SAMSONS HOCHZEIT VON REMBRANDT

Wenn man fern von der Dresdener Galerie sich Samsons Hochzeit von Rembrandt in Erinnerung ruft, dann taucht vor dem geistigen Auge eine leuchtende, lichtumflossene Gestalt auf — die Braut — und die übrigen Figuren, so prononziert ihre Stellungen und Bewegungen auch sind, gruppieren sich langsam und verschwommen um diese dominierende Erscheinung. »Sie, die wie ein Götzenbild, schmuckbehängt, eine Krone tragend, unbeweglich thront«[1]), fesselt den Beschauer so gut wie den Biographen und Kritiker des holländischen Meisters. »Le diadème au front, parée comme une châsse« sagt Michel[2]), und Bode findet, »daß sie in ihren vollen Formen, ihrer steifen Haltung und förmlichen Ruhe wirklich etwas vom orientalischen Charakter an sich hat«[3]).

»Welch eine seltsame Laune« — ruft Neumann — »dieses strahlende Phlegma mitten in den Lärm und die reiche Bewegung des Hochzeitsmahles zu setzen«[4]). Wer möchte dem geistvollen Biographen des holländischen Meisters nicht beistimmen! Neumann empfindet wohl eine Dissonanz zwischen der Gestalt der Braut und den übrigen Figuren, aber vertraut mit den rätselvollen Enunziationen Rembrandts, gibt er die Kritik in der zartesten Form und spricht — von Laune.

Und doch ist diese Gestalt der Braut, diese Karnation weltabgekehrter Ruhe, diese ruhende Form zwischen den lebensprühenden Bewegungen, dieses stilldämmernde Wesen unter den nervös- und weinerregten Gemütern keine momentane Laune eines weitblickenden Genies. Abstrahieren wir von dem biblischen Gehalt, von dem dramatischen Element der dargestellten Szene, so bleibt ein Hochzeitsfest. Prunkvoll zwar, aber im allgemeinen ein alltägliches Ereignis; für Rembrandt im besonderen, der im Jahre 1638 noch ein junger Ehemann war, freilich noch ein verklärter Lebensaugenblick, dessen süße Wonnen in seiner Erinnerung noch nicht verblaßt gewesen sein mochten. Jeder kennt nun des Meisters eigenartige Begabung, ein Motiv mit sammetweichen Händen liebkosend zu umfangen; er gibt ihm Leben, nicht nur im Sinne eines großen Italieners, der uns zu himmlischen Höhen führen will, sondern er spendet ihm erdenschweren Reiz, wie etwa einige unserer größten Modernen es vermögen.

1) Neumann, Rembrandt, S. 211.

2) Rembrandt, S. 227.

3) Rembrandt III, 38.

4) Z. B. »Bauernhochzeit« Nr. 1160 in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien.

Hochzeitsfeste mit oder ohne biblische Verbrämung sind in den Niederlanden nicht selten, je nach Temperament des Künstlers klingt bald dieses bald jenes Moment des Motivs stärker hervor.

Als lustige Dorftänze hat sie Teniers der jüngere zuweilen aufgefaßt[4]), langatmige Novellen, nicht ohne moralischen Beigeschmack, hat Jan Steen über Hochzeit und Zugehöriges gesponnen[1]).

Seltener sind Darstellungen des eigentlichen Hochzeitsmahles, die gerade in unserem Zusammenhange von Interesse sind. Von solchen möchten wir vor allem die »Bauernhochzeit« von Peeter Brueghel dem älteren in Wien, kaiserliche Gemäldegalerie Nr. 717, zitieren. Das Fest scheint rasch improvisiert worden zu sein, in eine Scheune, wo goldgelbe Garben die Rückwand bilden, hat man ungehobelte Bänke geschoben und die Gehilfen des Wirtes tragen eben die einfachen Gerichte auf einer rasch aus den Angeln gehobenen Tür zu den Gästen. Und doch hat man trotz aller Eile des nötigen Zeremoniells gedacht. Es fehlt nicht der Vorhang (grün) hinter der Braut, wenn er auch nur an einem Balkenträger und einer Heugabel befestigt ist.

Sie selbst trägt, der Sitte entsprechend, einen roten Reif mit glänzendem Flitter. In der allgemeinen Fröhlichkeit scheint eine Pause eingetreten zu sein. Der eine Bläser hat sein Instrument abgesetzt, neue Gäste drängen sich zur Tür herein, aber doch sind einzelne Teilnehmer in wichtige Gespräche oder in die Freuden der Tafel vertieft. Nur die Braut sitzt teilnahmslos, wie eine Statue, in ihrem dunklen Festgewande und blinzelt traumverloren mit übereinander geschlagenen Händen ins Leere, unbekümmert um die neuen Festgäste und unbekümmert um die Herrlichkeit des Mahles. Weit stärker als hier kommt die ruhige apathische Stellung der Braut auf der »Dorfhochzeit« von demselben Brueghel in der

1) Z. B. »Bauernhochzeit« Nr. 1304 in der kaiserlichen Gemäldergalerie zu Wien, und ähnlich Nr. 901 in der Ermitage zu Petersburg.

Ermitage zu Petersburg zum Ausdruck[1]). Es ist noch nicht das eigentliche Festmahl gekommen, der Notar schreibt erst den Kontrakt, aber schon tanzen die Gäste, ein guter Trunk hat schon seine Wirkung in allen Tonarten getan, doch neue Krüge werden hergeschleppt, jung und alt ist toll vor Freude, nur die Braut mit der Krone am Kopfe hat die Hände auf den Tisch gelegt und starrt mit großen weitgeöffneten Augen auf das tolle Treiben.

Mit diesem Werke wäre auch das »Hochzeitsmahl« von David Teniers dem jüngeren Nr. 677 der Ermitage zu vergleichen. Genau dieselben Sitten scheinen auch in Kreisen, die um eine Stufe sozial höher stehen, üblich gewesen zu sein. Jan Steen malt eine Dorfhochzeit (Amsterdam, Reichsmuseum Nr. 1368), wo es nicht gar so einfach zugeht, und doch ist das früher geschilderte Zeremoniell beibehalten. Hinter dem Sitz der Braut ist ein Teppich gespannt und auf dem aufgelösten Haar balanciert sie würdevoll ihre Krone. Einige angeheiterte Herren bedrängen mit Schmeicheleien die Schöne, aber trotz aller Angriffe bewahrt die Braut ihre Ruhe und sitzt — wie der bon ton es erfordert — mit übereinander geschlagenen Händen und halbgesenkten Augen.

Die Festgebräuche waren den Künstlern so geläufig, daß sie von ihnen sich auch dann nicht lossagen konnten, wenn es sich nicht um eine Hochzeit der Zeitgenossen, sondern um jene handelt, von der die Bibel erzählt.

Auf dem Bilde von Jan Steen »Hochzeit zu Kana« (Dresden Nr. 1725) freuen sich Gäste und Spielleute mit deutlichen Gebärden über das vollzogene Wunder, nur die Braut sitzt ruhig mit gefalteten Händen in der Mitte der Tafel, die im Hintergrunde des Bildes sichtbar ist. —

Manche der niederländischen Hochzeitsgebräuche fanden sich auch in Deutschland[2]), wie ein Stich von Hans Sebald Beham zeigt, der das gleiche biblische Motiv zur Darstellung bringt[3]). Dieses kleine Werk ist ein Juwel in seiner Art. Echt bodenständige nordische Sitte, deren herbe Art von dem Hauch der italienischen Renaissance gemildert ist, spricht anheimelnd aus diesem Stich.

In drei weiten Bogenfenstern öffnet sich der Raum nach rückwärts, links spricht drängend mit erhobenen Händen die Mutter zu Christus, der ruhig und gelassen auf die großen Gefäße deutet, in welche der Schenk des Hauses Wasser gießt; rechts eine kleine, erregte Gruppe, von der eine Gestalt intensiv das Gebahren des Heilands studiert; zwischen beiden Szenen die Braut, eine breite, üppige Figur, mit der Krone auf dem Haupte; die Hände übereinandergeschlagen, sitzt sie phlegmatisch und traumversunken, blinzelnd sieht sie in die Ferne und beachtet weder das Treiben zur Linken noch das Wunder zur Rechten. Von Hans Sebald Beham und von Peter Brueghel führt im allgemeinen wohl kein Weg zu Rembrandt, aber Samsons Hochzeit erscheint in einem anderen Licht, wenn man die zitierten Bilder um das Dresdener Werk gruppiert. — Nur mit Mühe schält man aus der »Nachtwache« die althergebrachten Gruppenbildnisse heraus, wo sich ehrsame Spießbürger für einige Silberlinge konterfeien ließen; so phantastisch das Bild erscheint, es ist gelungen, die Fäden, die es mit der Wirklichkeit verbinden, loszulegen[1]). Überhaupt hat die Rembrandtforschung mit viel Geschick schon oft gezeigt, wie der Meister auf heimischem Boden groß wird, ob er nun ein Bildmotiv oder eine volkstümliche Szene mit jenen klugen, halbgeöffneten Augen studiert, welche uns aus gemalten und radierten Selbstporträts entgegenleuchten. —

Die Erzählungen, welche von der Heldengestalt Samsons überliefert sind, haben ihn schon vor 1638 beschäftigt. Der historische Faden bedurfte aber noch eines realen Einschlages, eines sinnlichen Eindruckes. Ein großes Modellarrangement war nicht Rembrandts Sache, aber die Hochzeit, die er selbst erlebt[2]) oder im Kreise seiner Freunde beobachtet hatte, brachte die bleiche Vorstellung vor dem Bericht über die jüdische Heldengestalt zum Leben. Die stillen, sittsam träumenden Bräute, in der Mitte einer sinnen- und weinerregten Umgebung thronend, boten sich ganz ungezwungen als geduldige Lichtträger — und so erklärt sich ganz einfach das seltsame Gehaben von Samsons Braut.

Ist es bei einer derartigen Auffassung des Dresdener Bildes von Rembrandt noch nötig, an Brueghels Bauernhochzeit in Wien zu denken? Von der Hauptperson (Braut) soll nicht mehr die Rede sein, aber es gibt noch einige Details; so zeigt die zweite Figur links von der Braut bei Brueghel eine ganz ähnliche Handbewegung und Kopfhaltung wie die Frau neben der Braut bei Rembrandt und der Mann neben dem Essenden, der scharf nach rechts sieht, korrespondiert mit der zweiten Figur neben der Braut am Dresdener Bild. Schließlich könnte man auf das intensive Gespräch verweisen, das am rechten Ende der Tafel der Franziskanermönch mit dem als Jäger gekleideten Herrn hält, womit bei Rembrandt die Rätselsszene zu vergleichen wäre. Es ergeben sich die Vergleiche ganz ungezwungen, und daß sie nur als anregende Motive gedacht sind, ist selbstredend. Obgleich nun Rembrandt für Bauernbilder Interesse empfand — in dem Inventar seiner Sammlung ist eine Reihe von

1) Nr. 1692, vergleiche auch den Katalog von Somof.

2) Über deutsche Verhältnisse vergleiche A. Schultz, Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker, besonders S. 167 u. 172: »Sammlung von Brautkronen besitzt das Nationalmuseum in München, das Germanische Museum in Nürnberg.« Ferner Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter, I^2, 387: »Verbreitet im Süd und Nord des deutschen Landes war auch die heute noch vielfach getragene Brautkrone, ein kronenartiger Aufsatz von glänzendem Drahtflitter und Perlen, an dessen Stelle auch das niedrigere Krönl oder Schäpele getreten ist oder ein Kranz von künstlichen Blumen.« Ferner S. 389: »Die Braut saß auf dem Ehrensitz des Tages, in dem brutstuol.«

3) Pauli, Beham, Nr. 25.

1) Neumann, l. c.

2) C'est encore Saskia qui a servi de modèle pour le personnage principal d'un tableau inspiré également par la Bible et daté de l'année suivante, le festin de Samson ... Michel, Rembrandt, S. 227.

Bildern von Brouwer verzeichnet — so fehlt doch jede Nachricht, ob er das zitierte Bild Brueghels kennen lernen konnte. Jedenfalls aber wird man den Einfluß des Bildes nur als eine Anregung betrachten können; für den holländischen Meister konnte das Werk von Brueghel ungefähr eine ähnliche Bedeutung haben, wie eine photographische Naturaufnahme für einen modernen Künstler.

Hymans[1]) vermutet, daß der Jäger, der mit dem Franziskanermönch sich unterhält, Brueghel selbst sei, der es liebte, sich zu Hochzeitsfesten als Gast einzuschmuggeln, um seine Studien zu machen[1]).

Wie dem auch sei, Brueghel war jedenfalls ein exakter Beobachter, vielleicht mit etwas zu offenem Auge, aber gerade diese Eigenschaft konnte Rembrandts Aufmerksamkeit erregen, denn was er selbst oder ein anderer klar geschaut und erfaßt hatte, war gerade recht, um ihm als Grundlage seiner phantastischen Ideen zu dienen. *HUGO SCHMERBER.*

DIE NEUEN SÄLE IN DEN UFFIZIEN

Die alte Hauptsammlung der Mediceer, die mehr als ein Jahrhundert an Alter die stolzere Galerie des Palazzo Pitti überragt, ist gegenwärtig einschneidenden Veränderungen unterworfen, die ihr immer mehr den Charakter einer Galerie im modernen Sinn zu geben bestimmt sind. Fast jeder neue Besuch in den vertrauten Räumen zeigt nicht nur hier und dort kleine Umhängungen, ganze Saalordnungen wurden eben jetzt verlegt (womit schon Ridolfi begonnen hatte, auf den der van der Goesraum und der Rubenssaal zurückgehen).

Die definitive Neuordnung der Dinge wird erst in einigen Jahren sich vollziehen. Erst wenn eine wesentlich größere Anzahl neuer Säle dem Leiter der Sammlung zur Verfügung steht, kann geschehen, was ihm als Ziel vor Augen schwebt: die Vereinigung des gesamten in öffentlichem Besitz befindlichen Bestandes von trecentistischen und Quattrocentobildern. Obwohl man vom Standpunkt des Kunst*freundes* aus (nicht des Kunst*historikers*) eher eine Dezentralisierung einsehen mag, als noch größere Häufung an einer Stelle, so muß man doch sagen, daß viele der gegenwärtig in der Akademie bewahrten Werke nicht nur eine erfreuliche, sondern direkt notwendige Ergänzung der Uffiziengalerie bilden; und ist Riccis Wunsch realisierbar, so steht die Schaffung einer Galerie bevor, die für diese Schule und diese Periode ihresgleichen nicht hat.

Die ebenso eröffneten Säle geben eine Vorstellung dessen, was diese Zukunftsgalerie sein wird; und es ist eine Freude, zu Beginn hervorzuheben, daß besonders der eine Saal — man wird ihn in Zukunft nach dem Hauptbild den Saal der Venus Botticellis nennen dürfen — einen uneingeschränkten Kunstgenuß gewährt, so fein abgewogen ist die Aufstellung.

1) Pierre Brueghel le Vieux in der Gazette des beaux arts. XXXIII. III. pér. tome V. p. 32.

Der große Saal, der zuerst die Bilder aus Santa Maria Nuova vereinigte, ist wesentlich entlastet worden, indem alle Bilder kleineren Formates entfernt und in die übrige Sammlung verteilt wurden. Es blieben die großen Altarwerke, die den bedeutenden Raumverhältnissen allein entsprechen, zurück: in der Mitte der Hauptwand wie bisher das Castagnofresko, neben dem jetzt das Fresko der Ghirlandaioschule (Christus am Kreuz) und das signierte Bild des Raffaellino de Capponibus placiert worden sind. Eine sehr erfreuliche Verbesserung für das Studium der Bilder bedeutet es, daß in diesem Saal die zwei Altarbilder Baldovinettis, früher im Korridor, Aufstellung fanden.

Im Nebenraum, wo ursprünglich die Skulpturen aus Santa Maria Nuova untergebracht waren, stehen an den Schmalseiten der große Lorenzo Monaco und Fra Angelicos Triptychon sich gegenüber. Rechts vom Eingang ist eine Neuerwerbung, ein fünfteiliges, signiertes Altarwerk des Giovanni di Paolo, das die beste Erhaltung auszeichnet, aufgehängt, darunter ein zweites Werk der Sieneser Schule, die Predelle von Neroccio Landi. Links vom Eingang sind der Gentile da Fabriano, darunter die Predelle Benozzos, wie früher in der Sala di Lorenzo Monaco, vereinigt. Den Lorenzo Monaco flankieren das feine Madonnenbild Caporatis und der kleine, wenig bedeutende Fra Angelico aus Santa Maria Nuova. Auf einer Staffelei nahe dem Fenster hat Fra Angelicos Krönung Mariä Aufstellung gefunden.

Beim Eintritt in den Nebenraum wird jedem die ungeheure Wirkung von Botticellis Venus zum erstenmal entgegentreten. Man glaubt ein neues Bild vor sich zu haben. Es leuchtet und schimmert, die eminent glückliche Verteilung der Figuren im Raum offenbart sich erst jetzt. Das Bild hängt allein an einer Schmalwand; der untere Bildrand berührt fast das Paneel. Die Hauptwand ist genau aus dem Lorenzo Monacosaal übernommen (Domenico Veneziano, Botticellis Anbetung der Könige und Ghirlandaio). Die Breitwand rechts vom Eingang haben drei Hauptstücke des ausgehenden Quattrocento erhalten, die früher in unwürdiger Höhe gehangen hatten: Pollaiuolos drei Heilige, Ghirlandaios schöner Tondo der Anbetung und die drei Heiligen von Mainardi. Die letzte Wand hat das Altarbild aus der Calza, an dem Signorelli und Perugino beide Anteil haben, zum Mittelpunkt; daneben hängt die neuerworbene »Anbetung des Kindes« von einem Schüler Filippinos, und das botticelleske Madonnenbild, das früher im Korridor hing.

Im ersten Korridor sind die Bilder durchgängig tiefer gehängt worden, und dadurch wird man instand gesetzt, Einzelheiten kennen zu lernen, die bis dahin dem Auge entzogen waren. Signorellis bedeutungsvolles Tondo (mit den nackten Hintergrundsfiguren) hat hierdurch besonders gewonnen.

Aus dem holländischen und deutschen Saal sind endlich einige wichtige Stücke altniederländischer Malerei entfernt worden und in das van der Goeskabinett überführt. Es sind das schönfarbige Kreu-

zigungsbild (altholländisch?) und die zwei bisher schlecht gehängten Bilder Gerard Davids: die Anbetung der Könige in Tempera und die kleine Kreuzabnahme im alten, fein emaillierten Metallrahmen.

Die Sala di Lorenzo Monaco hat nunmehr aufgehört zu existieren; der Raum wird mit den Nachbarsälen dereinst wohl die Künstlerbildnisse aufnehmen. Die Predella Bacchiaccas aus diesem Raum; das weitaus beste Bild dieses anpassungsfähigsten Florentiners ist nicht sehr glücklich im dritten Toskaner Saal aufgestellt; ebendort fanden die beiden Tafeln Granaccis, die bisher im Vorraum des Lorenzo Monacosaales hingen, ein Unterkommen, wo sie wenigstens gutes Licht haben. *G. Gr.*

BÜCHERSCHAU

Auf den Weihnachtstisch des Kunstfreundes legt in diesem Jahre wieder *Albert Krüger einen neuen Farbenholzschnitt.* Diese Spezies Krügerscher Kunst hat nun schon einen solchen Ruf gewonnen, daß der Künstler auf einen bestimmten Liebhaberkreis im voraus rechnen kann. Diesmal hat er sich Holbeins »Erasmus« im Louvre erwählt, um an ihm aufs neue seine feine Übersetzerkunst zu erweisen. Auf den ersten Blick mutet einen das Blatt etwas fremd an, weil die breite, flächige Verteilung der Farbmassen von dem Erinnerungsbilde, das man von dem ungemein zarten Original mit sich trägt, abzuweichen scheint. Läßt man aber das Blatt eine Weile von der Wand aus auf sich wirken, so fängt man an, es immermehr zu lieben. Es ist keine mechanische oder überhaupt nur originalgetreue Reproduktion und soll wohl auch keine sein, sondern eine kunstvolle Umbildung in einer anderen Sprache. Prachtvoll ist wieder die Griffelarbeit; sich in das Linienspiel der Hände zu versenken, gewährt immer und immer wieder Genuß und Vergnügen. Das schöne Blatt ist bei Amsler & Ruthardt in Berlin erschienen. Seine Bildfläche ist 31×38,5 cm.

Auch die Wiener *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* ist rechtzeitig mit ihrer gewohnten Weihnachtsprämie herausgekommen. Wieder verdanken wir sie William Unger, und wieder haben wir sie nur zu loben. Der Künstler hat nach dem Brustbildnis von Rembrandts Sohn Titus, welches das Kaiserliche Hofmuseum in Wien ziert, eine ungemein wirkungsvolle Radierung größten Formates geschaffen. Über Ungers Fähigkeit, samtige Tiefen und leuchtende Schatten wiederzugeben, ist nichts Neues mehr zu sagen. Bei diesem Rembrandtblatt kommen die Qualitäten am schönsten heraus, wenn man es im Schatten einer halbdunklen Stubenecke betrachtet. Übrigens hat das Erscheinen dieser Radierung Wilhelm Bode Gelegenheit gegeben, sich im neuesten Heft der »Graphischen Künste« über die verschiedenen Bildnisse des Titus belehrend auszusprechen, und dabei eine frappante Hypothese aufzustellen: Nämlich die »Judenbraut« sei ein Doppelbildnis des Titus und seiner jungen Frau.

Noch mit einigen weiteren Gaben erfreut uns die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in diesem Jahre. Zunächst kommt ihre *»Jahresmappe«*, die diesmal zur Hälfte ausländische Arbeiten bringt. Von den sechs Blättern hat uns am besten der »Mitternachtsgottesdienst in Venedig«, eine Originalradierung von Charles Holroyd, gefallen. Holroyd ist der Direktor und ungemein tüchtige Leiter der Tate-Galerie in London, betätigt sich aber daneben als ein Radierer von Kraft und Empfindung. Sehr geschickt ist auch eine Radierung von Huard, die die Mappe bringt. Im allgemeinen müssen wir aber zugestehen, daß die beiden gleichzeitig herausgegebenen Hefte der Graphischen Künste diesmal qualitätenreichere Radierungen bringen, als die mit so großem Aufwand hergestellte »Jahresmappe«. Die Blätter von D. Y. Cameron und Zdrasila im vierten Heft des Jahrgangs 1904 und die erstaunlichen Arbeiten von Zorn und Peter Halm im ersten Heft des Jahrgangs 1905 wird man nicht ohne das größte Vergnügen betrachten können. Und dann hat die Gesellschaft noch einen verspäteten Feststrauß zu Schwinds hundertstem Geburtstag (21. Januar 1904) dargebracht. Schwinds Tochter, Frau Marie Bauernfeind, hat nämlich das Album mit »Figaros Hochzeitszug«, das bisher nur ein- oder zweimal öffentlich zur Schau gestellt war und im allgemeinen wie ein Familiengeheimnis gehütet wurde, der Gesellschaft für die Vervielfältigung zur Verfügung gestellt. Der »Hochzeitszug« ist das Werk eines Einundzwanzigjährigen. Schwind hat im Jahre 1823 die Idee dazu gefaßt und 1825 seinem Freunde Franz von Schober die Vollendung des Zyklus angezeigt. Die Zeichnungen tragen noch die Fesseln eines Erstlingswerkes an sich, atmen aber bereits, besonders in den Mädchenfiguren, den Zauber des ganzen Schwind. Das Album besteht aus dreißig Blättern in zarter Umrißzeichnung, die in Lichtdruck originalgetreu wiedergegeben sind. Aber auch der Einband hat den Zeitcharakter, und auf das Titelblatt hat Schwind mit eigener Hand den (getreu faksimilierten) Vermerk gemacht: »Dieses Heft hatte der alte Beethoven in seiner letzten Krankheit bei sich: Nach seinem Tode bekam ich es erst wieder zurück.«

Mit einigem Stolz kann auch die Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann ihre diesmalige Weihnachtsgabe ankündigen: *»Album der Dresdener Galerie,* 50 photographische Farbendrucke nach den Originalen« betitelt sich der vornehm in Seide gebundene Prachtband. Das Werk kann als ein gewisser Abschluß der auf die Einführung des Dreifarbendruckes in den kunstgeschichtlichen Anschauungsunterricht abzielenden Bestrebungen des Hauses E. A. Seemann angesehen werden. Sämtliche 50 Bilder sind ohne Dazwischenschalten einer Kopie durch direkte Farbenaufnahme der Originale unter Korrektur der Platten ebenfalls vor dem Original entstanden. Was hier geleistet ist, wird im einzelnen immer noch zu Ausstellungen und Verbesserungswünschen Anlaß geben. Die überwiegende Mehrzahl der Blätter aber kann in einem solchen, vor wenig Jahren noch für phantastisch erklärten Maße ein Abbild der Originale geben, das jeder einsichtige Kunstfreund Dreifarbendrucke in *solcher* Qualität freudig anerkennen wird. Weder in Frankreich, noch in England oder Italien ist es den verschiedenen dortigen Kunstanstalten bisher gelungen, auf dem Gebiete des Dreifarbendruckes irgend etwas zu leisten, was den besten deutschen Produkten ebenbürtig wäre. Das gilt besonders für England, wo eine wahre Überschwemmung mit Dreifarbendrucken augenblicklich herrscht, die durch ihre Billigkeit bestechen, durch ihre Ausführung aber abstoßen. Das Seemannsche Album der Dresdener Galerie ist als Einleitung von einer Geschichte der Sammlung und außerdem von erläuternden Texten zu jedem Bilde begleitet. Diese kunstgeschichtlichen Texte hat Professor Dr. Adolf Philippi verfaßt. Der Preis des Albums mit 50 Farbendrucken beträgt 20 Mark.

In zweiter Auflage, nachdem es längere Zeit vergriffen war, erschien im Verlag von E. A. Seemann soeben *Carl Justis klassisches Buch über Murillo.* Die neue Auflage ist im Text durchgesehen, in den Illustrationen wesentlich verbessert und schließlich um einen Anhang über Zurbarans Bilder aus dem Leben des hl. Bonaventura bereichert.

Von »*Springers Handbuch der Kunstgeschichte*« sind die drei ersten Bände im Laufe dieses Jahres in 7. Auflage bei E. A. Seemann erschienen, Insonderheit hat die Antike durch Professor Michaelis und das Mittelalter durch Professor Neuwirth eine durchgreifende Bearbeitung erfahren.

Auch in der Schweiz fängt man jetzt an, Künstlerlithographien als billigen Wandschmuck herauszubringen. Der Verlag von A. Francke in Bern schickt uns soeben ein solches Blatt, das E. Cardinaux unter dem Titel »*Volkswacht*« geschaffen hat. Das Blatt hält sich künstlerisch etwa auf der durchschnittlichen Höhe der Voigtländer-Teubnerschen Bilder.

Noch ein anders gearteter Versuch, im Volke für gute Kunst Stimmung zu machen, sei hier hervorgehoben, nämlich die von Dr. Max Osborn besorgte neue Ausgabe von *Dürers schriftlichem Vermächtnis* (Verlag von Leonhard Simion Nachfolger). Das Buch enthält Dürers Briefe, des Meisters poetische Versuche, das vollständige niederländische Tagebuch, die Familienchronik und eine Auswahl der theoretischen Schriften. Der Herausgeber schließt sich im wesentlichen an Langes kritische Ausgabe an und sieht seine eigene Aufgabe in der geschickten Auswahl, Zusammenstellung und Kommentierung des Textes. Da das Büchlein billig und handlich ist, wird es wohl seinen Weg zu Nutz und Frommen machen.

Zum Schluß wollen wir noch auf zwei sehr interessante Bücher des Verlages Ferdinand Enke in Stuttgart aufmerksam machen, von denen eins schon im vorigen Jahre erschienen ist. Es heißt: »*Die Medizin in der klassischen Malerei*« von Dr. Eugen Holländer, und das andere betitelt sich »*Die Wochenstube in der Kunst*« von Dr. Robert Müllerheim. Beide Verfasser sind angesehene Berliner Ärzte, der eine ist ein Chirurg, der andere ein Frauenarzt. Es sind dies also, wenn man will, gelehrte Laienbücher. Bei dem starken Eingreifen medizinischer Kenntnisse und medizinischer Vorgänge in das Gebiet der Kunst hat es an der Mitarbeit kunstfreundlicher Ärzte in der kunstgeschichtlichen Literatur nie gefehlt. Es sei nur an das Buch von Henke mit den interessanten Darlegungen über Michelangelos Leichenstudien oder an Dr. Kirsteins Aufsatz über den Besessenen in Raffaels Transfiguration erinnert; selbst Virchow hat ja eine berühmt gewordene Beobachtung über Holbeins heilige Elisabeth in seinem Archiv veröffentlicht. Holländers Buch ist eine außerordentlich fleißige und mit ersichtlicher Freude zusammengestellte Arbeit. Der Kunsthistoriker wird stellenweise geradezu erstaunen, wenn er liest, mit einer wie fabelhaften medizinischen Kenntnis die alten Meister bei der Schilderung von Krankheiten vorgegangen sind. Bei dem bekannten Bildnis des Domenico Ghirlandajo im Louvre, das den Mann mit der schrecklichen Knollennase darstellt, läßt sich durch ein kleines Knötchen an der Stirn, eine sogenannte Metastase, geradezu die genaue Diagnose stellen! Wenn man derlei Dinge liest, so wird man wieder von neuem daran erinnert, wie wenig sich heutzutage die Künstler um die medizinische Wahrheit bei ihren Darstellungen kümmern. Um ein literarisches Beispiel zu nehmen, so gibt es nichts Unwahrscheinlicheres, als die Darstellung der Rückenmarksschwindsucht des Dr. Ranck in Ibsens »Nora«; jeder medizinisch Gebildete muß darüber einfach lächeln. Auch in der modernen Malerei ließen sich sehr viele solche Verstöße gegen die medizinische Wahrheit beibringen. Holländer hat im wesenlichen nur die niederländische und flämische Kunst in den Kreis seiner Darstellungen gezogen. Das Buch ist wunderschön ausgestattet und illustriert. Das erwähnte Müllerheimsche Buch stellt sich ihm innerlich und äußerlich als Gegenstück an die Seite.

Meyers geographisch-historischer Kalender 1905. Leipzig, Bibliographisches Institut.

Wenn auch insbesondere für das geographisch-historische Gebiet zugeschnitten, leiten doch die Illustrationen durch die Betonung architektonischer Schönheiten und die Wiedergabe von Gemälden, Stichen und Skulpturen, seien es nun Porträts oder Darstellungen geographischer wie kulturgeschichtlicher Tendenz, so weit auf das kunstgeschichtliche Feld hinüber, als daß nicht auch an dieser Stelle eine Empfehlung für Kunstfreunde gerechtfertigt wäre. — Erhöhtes Interesse wird der Kalender namentlich für Freunde Merianscher Kupfer haben, die durch eine reiche Auswahl aus seinen Topographiae Saxoniae, Galliae, Bavariae, seiner Topographia Archiepiscopatuum Moguntinensis und anderen Werke vertreten sind. Für einen Kalender sind diese Blätter in anerkennenswert gutem, klarem Drucke gegeben, und die den Darstellungen beigefügten kurzen sachlichen Erläuterungen unterstützen wesentlich das illustrativ Gebotene in seinem unbestreitbar erzieherischen Werte.

Katalog der Königlichen älteren Pinakothek zu München. Illustrierte vollständige amtliche Ausgabe. München, F. Bruckmann A.-G., 1904. 6 M.

Gleichsam als Festgabe für die 70. Jahresfeier Franz von Rebers ist in diesen Tagen von Bruckmann der Katalog in neuer Auflage und vornehm würdiger Ausstattung herausgegeben worden. In dem um einige Zusätze gekürzten historischen Geleitwort, das in seiner alten Fassung schon die 8. Auflage begleitete, gibt Franz von Reber in kurzen Zügen ein anschaulich klares Bild der Entwickelung des bayrischen Gemäldeschatzes von den ersten Anfängen aus der Periode der Brüder van Eyck, oder, wenn wir von der eigentlichen Gemäldesammlung reden, besser von der Zeit Albrechts V. bis zu der Blütezeit unter Max Emanuel, dessen Sammeleifer die Grundstocklegung der Rubens- und van Dycksäle zu danken ist. Von der Einverleibung der Schleisheimer und Düsseldorfer Galerien bis auf unsere Tage.

Ist dieser einleitende textliche Teil fast unverändert geblieben, so sind innerhalb des Verzeichnisses gegenüber den früheren Auflagen verschiedentlich Änderungen und Berichtigungen der biographischen Notizen und Literaturnachweise, wie sie sich aus den neueren Forschungen ergeben haben, vorgenommen worden. — Seit der achten, im Jahre 1900 erschienenen Auflage sind, soweit der erste Überblick ergeben, 21 Nummern ausgestoßen und 7 hinzugekommen (287a—b; 556a; 988a—d). Inwieweit hierbei Neuerwerbungen in Frage kommen, ist nicht verzeichnet, vermutlich werden diesen Verschiebungen zumeist Auswechslungen zwischen München und den Filialgalerien zugrunde liegen. Leider läßt sich nicht ersehen, aus welchen Gründen von den erwähnten 21 Nummern zehn noch im Register mitgeführt, die übrigen gestrichen worden sind. Unter diese Frage würde auch die verschiedene Angabe der Caraccischule zu stellen sein: unter Bolognesisch finden wir die in der neuen Ausgabe aufgeführten Nummern 1205—1207, unter Caraccischule noch die alte Angabe 1205—1210. Eine weitere Abweichung findet sich bei den beiden früher unter 297a—b, jetzt mit 298a—b bezeichneten Bildern Michel Pachers. — Unter den biographischen und sonstigen Änderungen würde unter anderen die Verlegung des ehemals unter Nr. 567 aufgeführten Bildes von Allart van Everdingen unter Andries van Eertvelt, ferner die Verschiebung des Geburtsdatums von Holbein dem älteren von 1460 auf ca. 1473 und die Vermehrung der Literaturnachweise bei Schaffner, Schwaz und anderen zu registieren sein. — Änderungen in der Anordnung der Bilder haben

es vermutlich nicht ermöglicht, die Nummern durchgängig in regulärer Folge zu verzeichnen, doch finden sich bei dem weitaus größten Teil der vorkommenden Fälle Anmerkungen, an welcher Stelle die Nummern zu finden sind. Der Wert des Kataloges wurde durch die Beifügung der wichtigsten Signatur-Faksimiles beträchtlich erhöht und durch die beigegebenen Illustrationen der Band nicht nur für den engeren wissenschaftlichen Kreis, sondern auch für den weiteren der Kunstliebhaber begehrenswert gemacht. *L.*

PERSONALIEN

Das durch Übergang des Professor Lehrs an das Berliner Kupferstichkabinett frei gewordene Direktorat des Dresdener Kupferstichkabinetts ist nun mit dem bisherigen ersten Assistenten, Professor **Dr. Jean Louis Sponsel,** besetzt worden. Der Wechsel tritt am 1. Januar ein, wo Professor Lehrs sein neues Amt übernimmt. Als erster Assistent der Berliner Sammlung wird nach wie vor Professor Jaro Springer in bewährter Weise wirken, der während der langen Zeit, seit Lippmanns Tod, wo die Stelle unbesetzt war, die Direktorialgeschäfte verwaltet hat.

Zum ersten Vorsitzenden der leitenden Kommission für die nächstjährige große Berliner Kunstausstellung ist Professor **Friedrich Kallmorgen** erwählt worden.

Georg Swarzenski hat sich an der Berliner Universität als Privatdozent für Kunstwissenschaft niedergelassen.

Der Bildhauer **Arthur Hoffmann** in Berlin erhielt den diesjährigen Raussendorff-Preis der Berliner Akademie; der gleiche Künstler war schon im vorigen Jahre Sieger um den großen Staatspreis.

An der Wiener Akademie der bildenden Künste wurden Oberbaurat **Friedrich Ohmann** und der Kammermedailleur **Rudolf Marschall** zu Professoren ernannt.

AUSSTELLUNGEN

Demnächst wird am Himmel der deutschen Ausstellungen ein neuer Stern erscheinen, auf den sich bald viele kritische Teleskope richten werden. Entdeckt worden ist er auf der Sternwarte der Wiener Sezession, wo er derzeit sein Licht leuchten läßt. Es ist der belgische Maler und Bildhauer **Montaldon.** Unser nächster »Wiener Brief« soll näheres über ihn erzählen.

Im Leipziger Museum hat die Kunsthandlung Ernst Arnold augenblicklich eine sehr schöne **Rodin-Ausstellung** veranstaltet, bei der zwei Stücke besonders erwähnenswert sind, nämlich der berühmte »Denker« in seiner ganzen Riesengröße in Bronze und ein geradezu famoses Köpfchen eines neapolitanischen Straßenbengels von Medardo Rosso, der hier als Lehrer Rodins eingeführt wird. Nach dem mancherlei Verschrobenen, was wir von Rosso gesehen haben, gewährt dieser Kopf ein wahres Vergnügen.

Im Krefelder Kaiser Wilhelm-Museum ist die erste **Ausstellung des Krefelder Künstlerkreises** eröffnet worden. Die Ausstellung umfaßt im wesentlichen Zimmereinrichtungen und damit zusammenhängende Gebrauchsgegenstände, aber auch einzelne Werke der Malerei befinden sich dabei. Die Ausstellung ist eine Frucht der stetigen Bemühungen des Dr. Deneken um die Hebung der Kunstbetätigung und des Kunstsinns in Krefeld.

Posen. Seit Anfang Oktober ist im Kaiser Friedrich-Museum eine kunstgewerbliche Ausstellung eröffnet, die bei dem regen Besuche des Museums — durchschnittlich über 1000 Personen täglich — großes Interesse hervorruft. Zunächst sind die Entwürfe einer Villenkolonie in Solacz bei Posen, die Patriz Huber geplant hatte und die jetzt sein Bruder Anton ins Werk setzen will, ausgestellt, zugleich mit dem künstlerischen Nachlaß Patriz Hubers. Man kann sich in ihn nicht vertiefen ohne erneutes schmerzliches Bedauern, daß dieses so kräftige, gesunde Talent, das sich sichtbar zu immer größerer Schlichtheit entwickelt, uns nicht die Früchte einer längeren Künstlerschaft schenken konnte. Aus dem Hause Glückert wurde ein Büffet hergeliehen, nach Entwürfen des Ateliers ein Tee-Arrangement von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst ausgeführt. Ein modernes Herrenzimmer nach Entwürfen des Freiherrn B. von Hornstein lieferte die Posener Firma S. Kronthal & Söhne. Möbel waren sonst noch vorhanden von Jos. Olbrich, den Werkstätten für deutschen Hausrat, Th. Müller-Dresden; Geräte aus Kupfer und Messing (Entwürfe von Jan Eisenlöffel-Amsterdam), Wedgwood-Service und anderes vom Hohenzollernkunstgewerbehaus. An Kleinplastik sind vorhanden Plaketten, Vasen und anderes von R. Bosselt, Arbeiten von August Gaul, Daniel Stocker-Stuttgart, Heinz Weddig-Charlottenburg, von dem auch die von privater Seite gestiftete Plakette zur Eröffnung des Museums herrührt. Eine Anzahl Wandteppiche, Kissen usw. hat Arthur Dinner-Fürstenberg ausgestellt. Leihweise überlassen hat das Berliner Kunstgewerbemuseum eine Auswahl der auf der Pariser Weltausstellung angekauften Stücke, hauptsächlich keramischer Art. Eine Anzahl von Radierungen (Klinger, Greiner, Whistler, Olde und andere) vervollständigen die Ausstellung, die in dem sehr günstig gelegenen Oberlichtraum gut zur Geltung kommt. — Im Dezember soll eine Ausstellung von Werken des nach Posen berufenen Malers Karl Ziegler-Berlin, der seine Tätigkeit bereits aufgenommen hat, stattfinden.

FUNDE

Wien. Von Wien wie von Berlin wird uns übereinstimmend mitgeteilt, daß die angebliche Pazzi-Madonna von Donatello, deren Entdeckung in Wiener Privatbesitz durch alle Zeitungen gegangen ist, keineswegs ein wirklicher Donatello, sondern eine sehr charakteristische aber mäßige Arbeit von Bartolommeo Belluno ist. Die Übereinstimmung mit des Madonnenreliefs Bellunos in den Eremetani zu Padua und namentlich mit einem bezeichneten und datierten Relief bei Mme. Edouard André in Paris läßt keinen Zweifel daran, doch ist das Wiener Relief geringer als jene Arbeit. Viel mehr Anlaß hätte man in Wien gehabt, auf eine kleine aber sehr gewählte Sammlung von Renaissanceskulpturen von Donatello, Tullio Lombardi u. a. aus der Sammlung Este hinzuweisen, die der Erzherzog zur Zeit öffentlich ausgestellt hat.

MUSEEN

Die »Münchener N. N.« erfahren über den **Erwerb eines neuen Bildes** für die Münchener Pinakothek folgendes: In der Dahmenschen Gemäldeauktion zu Aachen wurde durch den bayerischen Staat ein Gemälde angekauft, welches in der Hauptsache den Dürerschen Holzschnitt der »Himmelfahrt« und »Krönung Marias« (Bartsch, Holzschnitt 94) wiedergibt und sich entfernter an das von Heller in die Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M. gestiftete Altarbild gleichen Gegenstandes anlehnt, das von Kurfürst Maximilian I. von Bayern erworben wurde, aber 1729 in der Münchener Residenz verbrannt ist. — Eine Anzahl von Kommissionsmitgliedern waren der Ansicht, daß es sich um einen echten Dürer handle, die Beamten der Münchener Pinakothek aber halten das — übrigens um keinen zu hohen Preis erworbene Bild — für ein Werk der niederländischen Schule aus der Zeit um 1540. Das neuerworbene Gemälde, welches sich in arg ruinösem Zustande befindet, ist bereits an seinem zukünftigen Bestimmungsort eingetroffen; es wird durch Professor Hausers

Meisterhand einer gründlichen Renovation unterzogen und in etwa vier Wochen in einem der Säle der Pinakothek, welche Werke niederländischer Meister enthalten, zur ständigen Aufstellung gelangen.

Das Leipziger Museum hat **Max Klingers Gemälde »Blaue Stunde«** erworben. Klinger stellte das Bild 1893 bei seiner großen Ausstellung im Leipziger Kunstverein aus. In dieser Zeit verkaufte es der Meister einem jungen Hamburger Kaufmann für 3000 Mark (von anderer Seite wird gesagt für 5000 Mark). Der Erwerbspreis des Leipziger Museums beträgt 60000 Mark. Der Kauf ist durch einen Berliner Kunsthändler vermittelt worden.

Die **Bremer Kunsthalle** hat einen erwünschten Zuwachs erhalten durch Schenkung eines Selbstbildnisses von Hans von Marées. Das ungemein distinguierte Werk stand ziemlich unbeachtet bei einem Münchener Kunsthändler. Der Meister hat sich im Profil als Brustbild dargestellt.

VERMISCHTES

Die Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen, Berlin, hat ein Heft **Rembrandtscher Radierungen** herausgegeben. Dr. Paul Schubring hat das Heft zusammengestellt, das in erster Reihe für Vortragszwecke bestimmt ist. Das Heft wird zu dem außerordentlich billigen Preis von 25 Pfg. abgegeben und verdient somit als Volksbildungsmittel alles Lob. Ob es gerade klug war, mit der Radierung »Adam und Eva« zu beginnen? Ob das »Volk« diesen Kaviar wird zu schmecken verstehen?

Gelegentlich der Hundertjahrsfeier des Geburtstages von **Wilhelm von Kaulbach** ist ein Streit darüber entstanden, wann Kaulbach eigentlich das Licht der Welt erblickt hat, ob 1804 oder 1805. Diese Frage ist auch früher schon erörtert worden, aber auch heute sowenig wie ehemals blickt man klar. Es ist kein urkundlicher Beweis erbracht, daß der Künstler wirklich 1804 geboren ist, wie die Veranstalter seiner Feier jetzt annehmen. Graf Raczynski, ein glühender Verehrer Kaulbachs, hat in seiner Geschichte der neuen deutschen Kunst nur die allgemeine Angabe gemacht: Kaulbach ist in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts geboren. Nagler, der Verfasser des Allgemeinen Künstlerlexikons, bringt über Kaulbach eine bis ins Detail genaue Biographie, die offenbar auf persönliche Informationen zurückgeht und nennt *1805* als Geburtsjahr.

Zum 1. April 1905 ist wieder das Stipendium der **Friedrich Eggers-Stiftung,** im Betrag von 600 Mark, ausgeschrieben, Bewerbungen sind vom 10. bis 13. Januar 1905 an Herrn Geh. Baurat F. Schwechten in Charlottenburg einzureichen. Es soll diesmal in erster Linie ein Kunstgelehrter berücksichtigt werden.

Eine der renommiertesten Kunsthandlungen, der **Salon O. Miethke** in Wien, ist in anderen Besitz übergegangen. Der neue Inhaber heißt Bacher; er hat die künstlerische Leitung dem Maler Karl Moll übertragen, eine Wahl, die das beste erwarten läßt. Zunächst haben sich die Herren mit einer Waldmüller-Ausstellung eingeführt.

In **Zürich** ist eine Lehrstelle für angewandte Kunst begründet worden für Personen beiderlei Geschlechts. Grundlage ist ausschließlich Naturstudium. Die Leitung hat Herr H. Kehl übernommen.

In **Newcastle-on-Tyne** wurde auf Kosten des reichen Weinhändlers Alexander Laing ein Galeriegebäude für über 600000 Mark errichtet und als Geschenk für seine Mitbürger bestimmt. Die Eröffnung dieser modernen Galerie fand vor wenigen Tagen statt. Die Sammlung umfaßt bis jetzt nur britische Maler von Hogarth bis auf die Gegenwart.

AUFRUF

an alle Freunde römischer Kultur und Kunst.

Zum Forum Romanum, dem Mittelpunkt des öffentlichen Lebens im alten Rom, strömen von allen Seiten die Verehrer jener weit ausstrahlenden Zivilisation herbei.

Das stratigraphische Material, welches jetzt im Forumsmuseum vereinigt ist, die Gedenksteine, die Weih- und Grabschriften, Zeichnungen und Modelle, Stiche und Werke, hier für jeden Forscher bereit gehalten, werden eine Anregung bilden für neue Untersuchungen und für das vergleichende Studium, welches dadurch ermöglicht wird.

Wirksam würde ein solches Studium unterstützt werden durch Photographien der wichtigsten Monumente und Bauten (Straßen, Gräben, Brücken, Aquadukte, Zisternen, Mauern, Tore, Heiligtümer, Tempel, Bögen, Theater, Amphitheater, Zirkus, Termen usw.), welche die Macht und Ausbreitung des Kaiserreichs beweisen und die Einflüsse offenbaren, welche das römische Leben in den entferntesten Kolonien ausübte und von ihnen empfing, weit vom »Umbilicus Romae«, welches im Herzen der »Urbs« durch das »Aureum milliarium« des Augustus bezeichnet war. Um eine solche Sammlung zu beginnen, erbitte ich die Hilfe von allen Freunden römischer Kultur, von den Vorstehern aller Ämter für Altertumspflege oder Pflege der bildenden Künste, von den Beamten und Mitgliedern der historischen Institute, der Akademien oder Vereine für Altertumskunde und der archäologischen Museen, von den Forschern auf dem Gebiete klassischer Archäologie und von allen, die dem Museum des Forums Photographien geben wollen oder können, oder in der Lage wären, demselben Negative zu leihen, wie auch Zeichnungen römischer Gebäude und Ruinen.

Von den Monumenten der afrikanischen und orientalischen Kolonien, die heute noch nicht völlig der Forschung erschlossen sind, würde ich dankbar auch unvollkommene oder kleine Reproduktionen annehmen, und bitte auf der Rückseite zu vermerken, welche Bauten oder Orte sie darstellen.

In einem dafür bestimmten Buche sollen die Namen aller derer verzeichnet werden, welche aus Liebe zum alten Rom dazu beigetragen haben, diese Basis zu festigen, ehe das allgemeine Verzeichnis aller römischen Monumente aufgestellt werden kann.

GIACOMO BONI,

Direktor der Ausgrabungen auf dem Forum Romanum

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 8. 16. Dezember

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LONDONER BRIEF

Die Saison für die Winterausstellungen befindet sich in vollem Schwunge und vorweg soll bemerkt werden, daß eine darunter erstklassig ist und fast alle wenigstens einige bedeutende Anziehungsstücke besitzen. Besonders für uns Deutsche gewährte vielleicht am meisten Interesse die Ausstellung in der »New Gallery«, da neben einer Reihe der besten englischen modernen Maler auch die in hiesigem Besitz befindlichen Porträts von Lenbachs Hand dem Publikum zur Ansicht geboten wurden. Ich erwähne unter denselben: Kaiser Wilhelm I., Moltke, Bismarck, Lady Willoughby de Broke und »Miss Peck und Katze«, das für die große Menge am meisten Stoff zur Unterhaltung bot. Da diese Werke in Deutschland hinlänglich genug bekannt sind, so will ich mich nur darauf beschränken zu bemerken, daß Lord Roseberys »Bismarck« (in Kürassieruniform), abgesehen von seinem sonstigen Werte, etwas trocken und steif befunden wurde, Mr. Goldmanns Porträt des Kanzlers (in Zivil mit Schlapphut) dagegen hier weit mehr zur Anerkennung gelangte.

Unter den Werken großer verstorbener Meister nenne ich demnächst von Watts das Porträt des gleichfalls verschiedenen Mr. Leslie Stephen, das alle bekannten Vorzüge des heimgegangenen Künstlers aufweist. Zur ehrenden Erinnerung an beide hängt über dem Bildnis ein Lorbeerkranz, ein Symbol, das für Engländer ohne weiteres verständlich wird, da Leslie Stephen als Herausgeber des in seiner Art besten englischen Nachschlagewerkes des »Dictionary of National Biography« sich um seine Nation hochverdient gemacht hat. Burne-Jones ist mit dem Knabenporträt von »Philip Comyns Carr« des Sohnes von einem der Direktoren des Instituts vertreten. Das Gemälde an und für sich muß als ein vorzügliches bezeichnet werden, aber der Ausdruck dieses kleinen Kerlchens ist so unsäglich traurig, wie ihn ein erster Künstler wohl kaum je in ein Kinderantlitz hineingelegt hat.

Whistler zu Ehren, der hier nur mit seinem vielgenannten Bilde »Rose et Or: La Napolitaine« repräsentiert war, finden im nächsten Jahre zwei Spezialausstellungen statt und zwar die eine in der »New Gallery«, die andere in der Königlichen Akademie. Die Winterausstellung in letzterer wird ganz Watts gewidmet sein, so daß auf diese Weise die seltene Gelegenheit geboten sein möchte, einen vollständigen, chronologischen Überblick über seine Schaffenstätigkeit erlangen zu können. Da ihm eine patriarchalische Lebensdauer vergönnt worden war und er durch nichts von der Ausübung seiner Kunst sich abhalten ließ, so sind seine Werke derart zahlreich vorhanden, daß die Anmeldungen zur Ausstellung einen Umfang angenommen haben, um eventuell doppelt so große Räume, als die der Akademie, füllen zu können.

Der intimste Freund und zugleich sein Schüler folgte dem Meister vor kurzem in die Ewigkeit. Dies ist Valentin Prinsep, hier kurz Val Prinsep genannt. Außer Watts stand er Leighton besonders nahe, dessen Malweise sich auch vielfach in seinen Werken zu erkennen gibt. Er war 1838 in Calcutta geboren, in Gleyres Atelier studierte er mit Whistler und mit Sir Edward Poynter, dem jetzigen Präsidenten der Akademie zusammen. Im Jahre 1894 wurde er zum Akademiker erwählt und als Lehrer an dem Königlichen Kunstinstitut übte er großen Einfluß auf die Jugend aus, die er mehr oder minder im akademischen Sinne beeinflußte. Am meisten bekannt wurde er durch sein im Auftrage des Staates gemaltes Bild »Die Erklärung der Königin als Kaiserin von Indien in Delhi« im Jahre 1876. Von sonstigen Gemälden sind die erwähnenswertesten »Der Fischer«, »Die Revolution«, »Der erste Wintertag« und »Ein holländisches Mädchen«. Er besaß im übrigen so viel Nebenbeschäftigungen, daß die Kunst außerordentlich zu kurz kam. Sein Unglück bildete gewissermaßen sein großer Reichtum, denn er war selbst nach englischen Begriffen sehr reich. Seine Frau, eine geborene Miss Leyland ist die Tochter eines der ersten hiesigen Schiffsreeder. Für den Vater hatte einst Whistler das berühmte Dekorationsstück »Das Pfauengemach« hergestellt.

Wenn Prinsep sein überreicher Besitz für die Kunstentfaltung hinderlich war, so scheiterte umgekehrt der Mitte des Jahres verstorbene F. A. Sandys, ein höchst talentvoller Künstler, an seinen zerrütteten Vermögensverhältnissen. Er gehörte anfangs zu den Präraffaeliten, so stand er namentlich Rossetti, Millais und Holman Hunt sehr nahe. Beim Beginne seiner Laufbahn wurden sogar seine Arbeiten über die der genannten gestellt, so unter anderem seine »Medea«. Hier in

der »New Gallery« finden wir von seiner Hand ausgezeichnete Porträts von Tennyson, John Morley, dem liberalen Staatsmann, und Mathew Arnold. Gleichfalls ein vorzügliches Porträt ist das der Miss Stewart, Tochter des berühmten Arztes in London, den Sandys übrigens bereits früher porträtierte.

Die Firma Agnew in Bond-Street veranstaltete in ihren Räumen in Bond-Street eine Ausstellung von zwar nur 22 Gemälden älterer englischer Meister, aber diese waren sämtlich ersten Ranges und bis auf eins, das der »Lady Milnes« von Romney, bisher nicht öffentlich gesehen worden. Man sollte kaum glauben, daß dies noch möglich wäre! So erwähne ich namentlich: »Lady Elisabeth Compton«, Tochter des Grafen von Northampton, ferner »die Gräfin Northampton«, »Maria Isabella, Herzogin von Rutland«, und das Knabenbild von »William Cavendish«, sämtlich von Reynolds. Neben diesem ist Raeburn, Hoppner, Romney, Crome und Gainsborough brillant vertreten. Das beste Porträt auf der Ausstellung bleibt zweifellos das der Herzogin von Gloucester von dem letztgenannten Künstler. Maria Walpole heiratete 1759 den Grafen von Waldegrave und nach dessen Tode den Herzog von Gloucester, den Bruder des Königs. Ihre drei Töchter sind von Reynolds in dem bekannten Gruppenbilde in der National Gallery, als die drei eine Büste Hymens bekränzenden Grazien dargestellt. In Anbetracht, daß das oben genannte Porträt der Herzogin von Gloucester nur ein Brustbild, muß der von Mr. Agnew auf der Auktion hierfür gezahlte Preis von 255 000 Mark, obgleich ja das Kunstwerk ein erstklassiges und die Dargestellte eine sehr schöne Frau ist, dennoch als ein kolossaler bezeichnet werden. Das im Auftrage des Königs Eduard VII. von Abbey gemalte Krönungsbild stellte die genannte Firma, für die das Werk von Laguillermie gestochen wird, in der »Hannover-Galerie« aus. Nach meinem Urteil bildet die Figur des Königs, die doch bei einer solchen Staatsaktion sofort herauserkannt werden muß, zu wenig den wirklichen inneren Mittelpunkt dieses Bildes. Derartige Kolossalgemälde gelingen leider nur zu selten!

In der den Herren Brown & Phillips gehörenden »Leicester Gallery« wechseln die mannigfachsten Ausstellungen in rascher Folge untereinander ab. So nenne ich unter derselben nur »Musterkinder« von Forbes, ferner eine Kollektion von humoristischen Mezzotintblättern von Meistern des 18. Jahrhunderts, und die Aquarellausstellung, Wyllies »Die Verkehrsstraßen der Nationen« betitelt.

Die städtische Galerie in Birmingham erhielt vor kurzem durch die Freigiebigkeit von fünf ihrer Bürger eine äußerst wertvolle Sammlung von ca. 500 Zeichnungen Rossettis und Burne-Jones' zum Geschenk. Hinsichtlich des ersteren stellt diese Kollektion überhaupt das beste dar, was er geleistet hat. Diese Bleistift-, Kreide- und Federzeichnungen sind keine Studien für Bilder, sondern selbständige Sujets, so namentlich Illustrationen zu Tennysons Werken, Selbstporträts, Bildnisse von Holman Hunt, Miss Siddall, »Lucretia« und »Delia«. Umgekehrt bilden die Zeichnungen von Burne-Jones fast sämtlich Studien zu seinen Bildern, so z. B. zu den »Stunden« (1865), zu der »St. Georgs-Serie« (1865—69), für »St. Theophilus und der Engel« und »Pygmalion«. — Das hiesige »Victoria und Albert-Museum« (South Kensington) erhielt eine ungewöhnliche Bereicherung durch das Vermächtnis des verstorbenen Mr. Constantin Alexander Jonides, dessen schöne Gemäldesammlung nunmehr vollständig geordnet und dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Die Familie des Genannten gehörte seit Anfang des vorigen Jahrhunderts zu den bekanntesten Protektoren der Kunst in London. Dem Urgroßvater hatte Watts beim Beginn seiner Laufbahn es wesentlich zu verdanken, daß man aufmerksam auf ihn wurde. Wohl selten ereignet es sich, daß alsdann ein und derselbe Künstler wie Watts es tat, Mitglieder dieser Familie während fünf Generationen porträtierte. Bei der Auswahl in seinen Ankäufen wurde der Testator, Constantin Alexander Jonides, vornehmlich von Alphons Legros beraten, und so finden wir denn namentlich in seiner schönen Sammlung französische Meister ebenso zahlreich wie gut vertreten. Ich nenne unter diesen vor allem: J. F. Millet »Die Holzsäger«, »Die Schäferin«, »Der Brunnen« und eine Landschaft. Demnächst sind hervorzuheben Werke von Corot, Courbet, Diaz, Degas, Manet, Claude Monet, Pissarro, Sisley, L'Hermitte, Fantin-Latour und Delacroix. Außer vielen seiner Kupferstiche weist endlich die hier vertretene französische Schule drei schöne Gemälde von Professor Legros auf. Von englischen Meistern sollen keinenfalls Arbeiten von Burne-Jones, Watts, Bonnington und Crome ungenannt bleiben.

Die wertvollste, in letzterer Zeit dem British-Museum gelungene Vermehrung seines Besitztums bilden zwei antike griechische Bronzen. Eine derselben ist das berühmte Relief aus der »Hawkins-Sammlung«, Anchises und Aphrodite auf dem Berge Ida sitzend und im Hintergrunde zwei lachende Eroten darstellend. Das wichtige Relief gehört zu einer neunzehn Stücke umfassenden Serie griechischer Bronzen, die im Jahre 1792 in Paramythia in der Nähe von Dodona gefunden wurden. Elf von diesen Werken gelangten 1824 bei Auflösung der »Payne-Knight-Sammlung« bereits in den Besitz des British Museums. Die Autoritäten des Instituts verlegen den Ursprung dieses klassisch schönen Hochreliefs in das Jahr 400 v. Chr. Mit Ausnahme einiger geringer Details ist die Arbeit gut erhalten. Wo kleinere Schäden vorhanden waren, hat die Meisterhand Flaxmans dieselben seiner Zeit durch Wachs ausgebessert. Da noch ein anderes Museum bei der betreffenden Auktion mit in den Wettbewerb eintrat, so ist der von dem British Museum gezahlte Preis von 45 000 Mark immerhin als ein nur mäßiger zu bezeichnen. Das andere Objekt bildet der im »Fine Art Club« 1903 ausgestellte und wahrscheinlich aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. herrührende »Krieger zu Pferde«. Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde das Werk in Grumentum gefunden, indessen geht allgemein die Ansicht der Sachverständigen dahin, daß wir es hier mit einer korinthischen Arbeit zu tun haben. Wie dem aber nun sein mag, jedenfalls stellt dieselbe ein hoch bedeuten-

des antik-griechisches Kunstwerk dar, das trotz der ihm anhaftenden Fehler der archaischen Periode, aber in der Modellierung des Pferdes, abgesehen von der Bewegungsfreiheit, selbst von Phidias nicht besser hätte ausgeführt werden können.

Hubert von Herkomer hat der Universität Oxford das von ihm gemalte Porträt des Professors Max Müller geschenkt, das in der Halle von »All Souls College« aufgehängt wurde. Infolge dieser Gabe konnte der zum Zweck eines zu errichtenden Erinnerungszeichens für den Verstorbenen bereits früher gesammelte Fonds von 50000 Mark zum Besten für Studierende überwiesen werden. Durch den gänzlichen Austritt Herkomers aus der Gesellschaft, welche die Kunstschule in Bushey finanzierte, sah sich dieselbe genötigt, in Liquidation zu treten. Der wahre Grund, warum der Meister sich zu einem so schwer wiegenden Schritt entschloß, wird kaum an die Öffentlichkeit dringen, angeblich sah er sich zu überbürdet mit anderen Geschäften. Der Assistent des Professors, Mr. Flower, in Verbindung mit dem Künstler Whiteley, wollen versuchen das Institut weiter zu führen und die Ausbildung von Schülern fortzusetzen.

Hogarths Haus in Chiswick soll als ein Museum eingerichtet werden. Obgleich Hogarths Arbeiten mitunter außerhalb der eigentlichen Kunst liegen, so hatte Whistler doch ganz recht, wenn er den Engländern zurlief: »Hogarth ist euer großer Mann!« Hogarth und Zola besitzen einigermaßen Wahlverwandtschaften; jedenfalls weisen z. B. »Gin Lane« und »L'Assommoir« Unterlagen hierfür auf. —

An Stelle von Millais »Yeoman of the Guard«, das sich in der »National Gallery« befand und nach der »Tate Gallery« überführt wurde, ist jetzt ein anderes Werk desselben Künstlers und zwar das Porträt von Sir Henry Thompson getreten.

Allen, denen London in bezug seiner historischen Entwickelung und Kunst Interesse einflößen möchte, empfehle ich als ein Buch, das manche Aufschlüsse gewährt, das hübsch illustrierte, von Mrs. Steuart Erskine verfaßte und bei A. Siegle herausgekommene Werkchen »London as an Art City«. Endlich habe ich noch den Bericht von dem vor einigen Monaten erfolgtem Ableben des ausgezeichneten Marinemalers Colin Hunter nachzutragen. Er war 1841 in Glasgow geboren, starb in London in seinem Hause in Melbury Road, in der mehr wie ein halbes Dutzend künstlerische Größen sich niedergelassen haben, rechnete sich selbst der schottischen Schule zu und wurde in der Güte seiner Werke selbst von David Murray nicht übertroffen. *O. v. SCHLEINITZ.*

DIE ERSTE WANDERAUSSTELLUNG DES VERBANDES DER KUNSTFREUNDE IN DEN LÄNDERN AM RHEIN

Der erst kürzlich gegründete Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein hat in den ersten Dezembertagen seine erste Wanderausstellung im Beisein seines hohen Protektors, des Großherzogs von Hessen und einer großen Anzahl dem Verbande angehörender Künstler in Darmstadt eröffnet. Die Ausstellung ist im Ernst-Ludwigshause der Künstlerkolonie untergebracht und wurde beschickt von den Kunststädten Darmstadt, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Karlsruhe, Straßburg i. E., Stuttgart und ihren Gebieten: Hessen, Hessen-Nassau, Rheinprovinz, Frankfurt a. M., Baden, Elsaß-Lothringen, Württemberg. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke (Malerei, Graphik und Plastik) ist eine beschränkte; — wenig über hundert; — die Zahl der ausstellenden Künstler dagegen eine verhältnismäßig sehr große und der der Werke annähernd gleichkommende; denn nur etwa einem Dutzend der Künstler wurde es verstattet, mehr als ein Werk zu zeigen. Es scheint, daß hier Prinzip gewaltet hat. Man wollte möglichst alle in rheinischen Landen tätigen Künstler zu Worte kommen lassen. Uns will dies Prinzip nicht glücklich scheinen. Es ist uns ein Beweis, daß die Organisation des Verbandes noch eine sehr lockere ist, daß man sich an leitender Stelle über die zu verfolgenden Ziele noch nicht völlig klar und noch allzusehr in persönlichen Rücksichten befangen ist. Ein Zusammenschluß westdeutscher Künstler hat nur dann einen Sinn, wenn er eine Abwehrbewegung gegen den übermächtigen Einfluß von München und Berlin ist, wenn er eine heimatliche Bewegung ist. Nur dann kann er für unsere junge Kulturbewegung förderlich werden. Stellt er sich nicht auf heimatlichen Boden, so wird er zur reinen »Erwerbsgenossenschaft«, zum wirtschaftlichen Kartell zur besseren Beherrschung des Bildermarktes und bleibt für die nationale Entwickelung der Kunst, sofern er sie nicht gar hindert, belanglos. Betont der Verband aber das heimatliche Moment, so kann er eine ganze Reihe in Westdeutschland wohnender Künstler nicht brauchen, eben weil ihre Kunst in Westdeutschland nicht heimatlich ist. Kalckreuth z. B. gehört dann nicht hierher, denn seine Kunst ist in der niederdeutschen Ebene beheimatet. Will man ganz streng sein, so wären auch Brütt und Ferdinand Keller mit ihrer mehr internationalen Eleganz auszuschließen. Andererseits müßten aber vom heimatlichen Standpunkt aus auch eine ganze Reihe von Künstlern herangezogen werden, die echte Westdeutsche sind und nur zufällig nicht in Westdeutschland wohnen. Wir nennen nur Bantzer und Ubbelohde, die man ungern auf der Ausstellung vermißt. Daß der Verband dieses heimatliche Moment als einzige, eine gedeihliche Fortentwickelung garantierende Grundlage noch nicht klar erkannt hat oder doch wenigstens noch nicht vermocht hat, es rein zur Durchführung zu bringen, wird jeder, der weiß, mit welchen Widerständen eine so junge und so weit angelegte Organisation, wie diese, zu kämpfen hat, erklärlich und entschuldbar finden. Aber ob entschuldbar oder nicht, die Tatsache bleibt, daß nicht offen Farbe bekannt worden ist und daß infolge davon das erste Hervortreten des Verbandes an die Öffentlichkeit, die hier zu besprechende Ausstellung, in zweifelhaftem, flackerndem Licht erscheint. Nicht Fisch und nicht Fleisch ist diese Ausstellung. Vom Geist des stolzen, deut-

schen Stromes, des Rheins, nach dem sich doch der Verband nennt, der das einigende Moment in ihm sein soll, läßt die Ausstellung nichts verspüren. Aber auch von einem anderen Geiste nicht; die »Idee« mangelt eben. Man fragt sich in der Ausstellung beständig: »warum denn?« und wird den peinlichen Eindruck der Zwecklosigkeit, des Zufallsproduktes nicht los. Und gerade bei einer ersten und bei einer Wanderausstellung, deren ausgesprochene Aufgabe es doch ist, das Publikum über Wesen und Ziele des Verbandes aufzuklären und damit den Zusammenschluß zu festigen, ist das doppelt schlimm. Von dieser Ausstellung empfängt der Laie niemals eine Vorstellung, ein Anschauungsbild; hundert Einzeleindrücke stürmen auf ihn ein, kämpfen miteinander und schlagen sich tot, weil die höhere Einheit, zu der sie sich verbinden und zusammenschließen könnten, nicht vorhanden ist; wenn er nach dem Besuch überhaupt noch zu einem Gedanken fähig ist, wird er als Motto über seinen Katalog den alten Banausenspruch schreiben: »Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen«, womit allerdings eine vernichtendere Kritik geübt wäre, als ich sie gewagt habe.

Sieht man aber auch von dieser allgemeinen Charakterschwäche der Ausstellung einmal einen Augenblick ab und legt nur *den* Maßstab an: sind die ausgestellten Werke alle oder doch ihrer Mehrzahl nach gute Kunstwerke, bei denen es sich der Mühe, sie auszustellen, verlohnt? auch dann erlebt man keine reine Freude an der Ausstellung. Bilder, wie Winkels (Düsseldorf) »Waldwiese«, Schmitz' (Düsseldorf) »Triptychon«, Schmurrs (Düsseldorf) »Schönheit der Farm« — unglaublich, wie der Künstler, der das famose Porträt des Herrn Präsidenten zur Nedden geschaffen hat, ein so flaches Bild machen konnte — Janssens (Düsseldorf) »Een dolle Boel«, Professor Grethes (Stuttgart) »Kapitän in spe«, Dirks (Düsseldorf) »Windstille«, Caspars (Stuttgart) »Bildnis« und andere mehr bringen uns doch wahrhaftig nicht einen Schritt weiter. Eine strengere Auslese wäre also sehr wünschenswert gewesen. Auch sind nicht alle Künstler mit für sie charakteristischen Werken vertreten, was doch gerade das angewendete Prinzip, nur *ein* Werk jedes Künstlers zu zeigen, hätte zur Voraussetzung haben müssen. Trübners »Medusa« z. B. ist, man mag über sie denken wie man will, jedenfalls für sein Gesamtschaffen in keiner Weise typisch.

Kann demnach die Ausstellung als solche nicht als geglückt bezeichnet werden, so muß andererseits doch auch anerkannt werden, daß sie im einzelnen eine Anzahl vorzüglicher, zum Teil erstklassiger Meisterwerke enthält. An erster Stelle steht da Thomas »Herbstlandschaft«. Wenn auch die Knickung der abfallenden Landstraße vielleicht nicht ganz plausibel gemacht ist, wie wird man für diese geringe technische Entgleisung entschädigt durch die wunderbar poetische und prachtvoll komponierte Berglandschaft? Eine gewisse technische Unbeholfenheit hat ja Thoma überhaupt nie ganz verloren; sie gehört bei ihm aber gewissermaßen zu seinem Stil und ist uns, weit entfernt uns im Genusse zu stören, vertraut und lieb geworden. Auf gleiche Höhe möchte ich Schönlebers entzückend duftige und flüssig gemalte Landschaft »Pfingsten« stellen. Küstners »Buchenwald« ist ein vorzügliches Bild, während sein »Moos« mir zu ölig ist. Volkmanns »Aufklärender Abend« zählt gleichfalls zu den besten Werken der Ausstellung. Mit guten Landschaften sind außerdem noch vertreten: Clarenbach (Bockum), Hardt (Düsseldorf), Hellwag (Karlsruhe), Kinsley (Cronberg), Luise Kurtz (Osthofen), Osthoff (Grötzingen bei Durlach), Strich-Chapell (Sersheim bei Vaihingen), Walter (Karlsruhe), Bertha Welti (Karlsruhe), Wondra (Darmstadt). Wilhelm Baders (Darmstadt) »Dämmerung« ist etwas allzu weich geraten. Beyers (Darmstadt) »Damenbildnis« und »Mohn« gehören zu dem besten, was dieser Künstler geleistet hat. Dill vermag mit seinen, sich stets wiederholenden, gelb-braunen Landschaften doch kaum mehr zu interessieren. Heins (Karlsruhe) »Vor Schlafengehen« und Hoelschers »Wasserholendes Mädchen« sind tüchtige Malereien. Kalckreuth ist mit der bekannten »Scheune« und einem »Nachtwächter« aus dem Jahre 1893 vertreten. Oppenheim (Frankfurt) hat ein technisch flott gemaltes, wenn auch nicht sehr tiefgehendes Selbstporträt geschickt. Sohn-Rethels (Düsseldorf) »Italienerin« ist zwar nicht übel, reicht aber an die meisten anderen Arbeiten dieses Künstlers nicht heran. Steinhausens »Abend im Walde« ist nicht frei von Kompositionsmängeln und sentimental in der Auffassung, wie überhaupt unseres Erachtens die Bedeutung dieses Künstlers nicht auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei liegt. Die pointillistischen Arbeiten von E. R. Weiß und Rohlfs (Hagen) fallen aus dem Rahmen der Ausstellung heraus. Unter den graphischen Arbeiten ragen die Lithographien von Nikutowski und Schönnenbeck (Düsseldorf), sowie die Radierungen von Cosomati (Cronberg) und Professor Mannfeld (Frankfurt) hervor. Unter der Plastik möchten wir Professor Habichs (Darmstadt) »Porträtbüste des Herrn Dr. Praun« und Bosselts (Düsseldorf) reizender Bronzestatuette »Junges Mädchen« den Preis zuerkennen. Rettenmaiers (Frankfurt) »Judith« ist eine allseitig vorzüglich durchgebildete, echt plastisch empfundene Figur, wenn auch nicht gerade eine »Judith«. Professor Kowarzik (Frankfurt) sandte eine vorzügliche Porträtbüste des Zoologen Weismann, Professor Hausmann (Frankfurt) eine sehr anmutige Porträtgruppe einer jungen Mutter mit ihren Kindern. Erwähnt seien noch eine Hansjakob-Statuette von Professor Dietsche (Karlsruhe) und Luise Staudingers (Darmstadt) vielversprechende Plaketten.

Das Arrangement der Ausstellung, um das sich J. V. Cissarz besonders verdient gemacht hat, ist sehr feinsinnig und geschmackvoll. Es verdient dies um so mehr anerkannt zu werden, als die räumlichen Verhältnisse sehr beschränkt und ungünstig waren. Der Katalog, von Cissarz geschmückt, ist ein reizendes kleines Kunstwerk und buchgewerblich schlechthin mustergültig.

OTTO BERNHARD.

BÜCHERSCHAU

Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. B. von Dr. *Hermann Schweitzer.* Freiburg i. B. 1904. Mit 1 Dreifarbendrucktafel und 27 Textabbildungen. 4⁰, 33 Seiten. (Sonderabzug aus der Zeitschrift »Schauinsland« 1904.)

Die vorliegende Studie des bisherigen Konservators der Freiburger Altertümersammlung, dem jüngst die Leitung des Suermondt-Museums in Aachen übertragen worden ist, ist weit mehr als eine lokalgeschichtliche Arbeit; sie darf sowohl wegen der Art und Weise, wie der Gegenstand behandelt ist, als wegen der kunstgeschichtlichen und ikonographischen Bedeutung des letzteren, der Beachtung weitester Kreise aufs wärmste empfohlen werden. Wird uns doch durch die, wenn auch nicht gerade reiche, so doch durchweg fast erstklassige Sammlung von Teppichen und Stickereien in Freiburg die ganze Entwickelung dieses Kunstzweiges vom 14. bis 18. Jahrhundert in sehr instruktiver Weise vorgeführt; dabei ist die Gotik durch Werke von klassischer Schönheit vertreten, wie durch zwei vor wenig Jahren erst aufgefundene, dem Kloster Adelhausen zugehörige Bilderteppiche, denen der größere Teil der Studie gewidmet ist. Beide lassen sich auf Grund innerer Argumente ungefähr der Zeit um 1330 zuweisen; ihr Freiburger Ursprung wird durch die angebrachten Wappen von Freiburger oder Breisgauer Geschlechtern hinreichend klargestellt, wie auch durch die angebrachten Darstellungen ihre ehemalige Verwendung zum Schmuck eines vornehmen Bürgerhauses. Der kleinere Teppich von 180 cm Länge und 98 cm Breite mit den Wappen der Herren von Munzingen, Falkenstein und Reichenstein zeigt außerdem noch in zwei Reihen den zeltenden Aristoteles, Samson als Löwenbezwinger und auf einem weißen Elefanten in einem archeähnlichen Gehäus einen gekrönten Jüngling mit zwei Frauen, darunter eine Orientalin, nach Schweitzer eine Darstellung des Herrn von Gleichen mit seinen beiden Frauen und zwar nach der französischen Version, wobei die Tatsache, daß alle drei sich ins Kloster zurückziehen, durch den Elefanten, das Symbol der Keuschheit, ausgedrückt wäre. Bei dem Mangel an Parallelen wird es schwer sein, dieser Szene eine jeden Zweifel ausschließende Deutung zu geben; der Elefant braucht nicht ohne weiteres im angedeuteten Sinne symbolisch gefaßt zu werden in einer Zeit, die unter der Einwirkung der Kreuzzüge gerade dieses Tier als Träger von Sesseln und Sänften verwendete (vergleiche z. B. den Bischofsstuhl von Canosa). Aber sehr viel Wahrscheinlichkeit hat Schweitzers Deutung im allgemeinen jedenfalls für sich. Der zweite der gotischen Teppiche mit dem Wappen Johannes Malterers, eines bekannten Freiburger Patriziers aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, führt uns in seinen Darstellungen wieder in den gleichen Ideenbereich: die Allmacht der Liebe, aber auch ihre Bekämpfung sind das Thema; Samson, der den Löwen besiegt und von Delila seiner Kraftquelle beraubt wird; die Vorführung des Aristoteles und die auf ihm reitende Phyllis; das Abenteuer Vergils, ebenfalls in zwei Szenen (wohl die älteste deutsche Darstellung), der Kampf Iweins gegen Askalon an dem Brunnen mit dem zauberhaften Marmorblock, seine Werbung um Laudine und schließlich die Jungfrau mit dem Einhorn die einzelnen Argumente desselben. Nach der technisch-künstlerischen Seite ist dieser Teppich von ganz hervorragendem Wert, die Erhaltung wie die Farbengebung ausgezeichnet, wie der beigegebene gute Dreifarbendruck erkennen läßt. — Von den sonstigen Inventarstücken der Freiburger Teppichsammlung, die Schweitzer behandelt, mache ich noch auf den gewirkten Marienteppich aus dem 14. Jahrhundert aufmerksam. Unter seinem reichen, mit Spruchbändern durchzogenen Bilderschmuck treffen wir unter anderen eine Darstellung der Trinität mit drei Gesichtern an einem Kopf, ferner eine jener merkwürdigen Darstellungen der Heimsuchung Mariä, bei der ihr wie der Elisabeth Zustand durch ein kleines nacktes Kindchen in der Brust angedeutet ist, dabei das Jesuskind segnend und das Johanneskindchen knieend gezeigt wird, ähnlich wie in der Georgskirche zu Bonaduz in Graubünden (Jahrbuch für Kunstwissenschaft IV, 120). In Schweitzers gediegener und inhaltsreicher Abhandlung sind diese interessanten Kunstobjekte mit viel Fleiß und Umsicht in den richtigen kunsthistorischen Zusammenhang eingestellt; namentlich ist auch in der Einleitung für einen wirkungsvollen kulturhistorischen Hintergrund gesorgt durch den Hinweis auf die Bedeutung eines farbigen Wandschmuckes im mittelalterlichen Haus bezw. durch Zusammenstellung aller noch erhaltenen oder wenigstens literarisch bezeugten Beispiele. Die Ausstattung der reich illustrierten und noch mit zwei Sondertafeln versehenen Studie ist in der bekannten vornehmen Art gehalten, durch die sich die Zeitschrift »Schauinsland« seit Jahren rühmlich auszeichnet.

Sauer.

Albr. Haupt, *Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichsbaues zu Heidelberg.* (Kunstgeschichtliche Monographien I.) 98 Seiten 8⁰ mit 48 Abbildungen. Leipzig 1904, K. W. Hiersemann. 8 M.

Der Stern von P. Flettner (so stets seine eigene Schreibung) steigt immer höher. Nachdem schon Reimers und Lange ihn als den vielseitigsten und feinsinnigsten Meister der Frührenaissance erwiesen, ist es dem Verfasser gelungen, ihm auch mit höchster Wahrscheinlichkeit den Entwurf der Fassade des Otto Heinrichsbaues zuzuschreiben. Die mancherlei Unstimmigkeiten derselben und der Kontrakt mit A. Kolins von 1558 ergeben, daß der Bau schon unter Friedrich II., etwa 1546 im Anschluß an den gläsernen Saal nach Flötners Visierung durch die Meister C. F. (Caspar Vischer) und den Bildhauer Anthony begonnen, dann aber nach etwa zehnjähriger Unterbrechung 1558 mit Benutzung der vorgearbeiteten Zierstücke und in wesentlicher Verballhornung des ersten Planes aufgerichtet wurde. Der Beweis stützt sich auf die eigenartige Formensprache und das Ornament, die sich Flötner auf einer italienischen Studienfahrt 1529—30 in Como, Bologna und Ferrara (Pal. Schifanoia und Roverella) aneignete und die ebenso im Hirschvogelsaal zu Nürnberg, wie in den Holzschnitten zum Vitruv von 1548 auftreten. Der rekonstruierte Entwurf (Fig. 43), »das Ergebnis einer rein mechanischen Zusammenstellung der umherliegenden Elemente«, ist denn allerdings eine so vollendet schöne, harmonisch abgeklärte, »bisher noch ungebaute« Erscheinung, wie sie selbst das Mutterland der Renaissance nicht aufzuweisen hat. Es fallen noch sehr wertvolle Lichtblicke auf Flötners frühere Tätigkeit in Augsburg, Basel, Mainz, Nürnberg usw., wie auf seine letzte am Schloß zu Amberg. *Dr. Bergner.*

NEKROLOGE

Am 22. November verschied im Alter von 51 Jahren der holländische Landschafter **Theophile de Bock.** Der Künstler war früher auch in seinem Vaterlande verhältnismäßig wenig beachtet. In den letzten Jahren haben aber seine Landschaften eine starke Wertschätzung gefunden, die auf den jüngsten holländischen Auktionen zum Ausdruck gekommen ist.

Aus Hamburg kommt die Kunde, daß der dortige Landschaftsmaler **Anton Asmussen** seit Mitte November verschwunden ist, und sich aller Wahrscheinlichkeit nach infolge von Nahrungssorgen das Leben genommen hat.

Der Fall berührt in Hamburg sehr schmerzlich, weil Asmussen für einen Mann von Talent galt.

PERSONALIEN

Adolf von Menzel hat am 8. Dezember in bekannter Rüstigkeit seinen 89. Geburtstag gefeiert. Bei seinem Eintritt in das 90. Lebensjahr haben ihn gewiß unzählige stille Segenswünsche begleitet.

Carolus-Duran ist zum Nachfolger des jüngst verstorbenen Direktors der Ecole de France in Rom erwählt worden.

Aus der von uns schon mitgeteilten simplen Tatsache, daß an Stelle des in den Ruhestand tretenden Professors Tautenhayn der Medailleur **Rudolf Marschall** zum Professor an der Wiener Akademie ernannt worden ist, ist in Wien ein ungeheurer Sturm entstanden, der vielleicht den bisherigen Dezernenten der staatlichen österreichischen Kunstverwaltung, Hofrat Ritter von Wiener, umreißen wird. Zuerst heimlich, dann etwas lauter und schließlich im Reichsrat in hitzigen Brandreden wurde nämlich folgendes kund getan: Tautenhayn, der noch nicht das gesetzliche Alter ganz erreicht hat, hat sich nicht freiwillig pensionieren lassen, sondern die Akademie hat ihn dazu mehrmals und dringend aufgefordert. Diese Aufforderung hat die Akademie unter dem Zwange des genannten Dezernenten im Ministerium erlassen. Zur Wiederbesetzung der Stelle hat die Akademie Herrn Marschall nicht nur nicht vorgeschlagen, sondern wiederholt abgelehnt. Der Dezernent bestimmte aber trotzdem Marschall zum Professor. Eine solche Protektionswirtschaft zugunsten seiner Freunde soll aber, wie Herrn von Wiener vorgeworfen wird, bei ihm nicht von heute und gestern an der Tagesordnung sein; die einzelnen Fälle wurden im Reichsrat detailliert. Die Erregung in Wien dauert noch fort und man kann auf den Ausgang der Angelegenheit, in der viel persönlicher Klatsch an die Oberfläche getreten ist, gespannt sein.

SAMMLUNGEN

Das **Gebäude der neuen ungarischen Nationalgalerie** in Budapest ist fast vollendet und man ist schon mit den Umzugsarbeiten beschäftigt. Die Galerie der alten Meister (die sogenannte Esterhazy-Galerie) ist noch in den alten Akademieräumen verblieben und soll im März umziehen. Dagegen lagern schon in dem neuen Gebäude die ganze Abteilung der modernen Bilder und das Depot der alten Gemälde. In diesem, meist aus jüngeren Ankäufen bestehenden, aus Platzmangel bisher noch nicht gezeigten Vorrat befinden sich einige äußerst interessante Stücke, z. B. zwei merkwürdige allegorische Frauengestalten von Francesco Cossa. Im allgemeinen ist die Budapester Galerie in Deutschland viel zu wenig bekannt und sie pflegt, wenn von den großen Schatzkammern alter Meister gesprochen wird, bei uns kaum erwähnt zu werden; wer aber die Budapester Galerie öfters zu durchwandern Gelegenheit hatte, ist eines Besseren belehrt. — Das neue Galeriegebäude liegt im Stadtwäldchen am Ende der großartigen Andrassystraße. Eine breite Freitreppe teilt im Innern den Flügel der alten Meister von dem der modernen. Die Säle der alten Meister sind etwas höher als beim Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Die bekannte Anordnung großer Oberlichtsäle im Innern und kleiner Kabinette an den Fensterwänden ist beibehalten. Bemerkenswert bei den Kabinetten ist, daß man hier zwar ebenfalls wie beim Berliner Museum die Ecken der dem Fenster gegenüberliegenden Wand abgeschrägt hat und auf diesen gegen die Lichtquelle im schrägen Winkel stehenden Flächen die am besten beleuchteten Plätze für die Hauptstücke geschaffen hat. Aber man hat diese Abschrägung wesentlich größer als in Berlin genommen, so groß, daß die dem Fenster gegenüberliegende Rückwand überhaupt nur noch für ein einziges kleines Bild Platz läßt. Da die Rückwand der Kabinette immer am meisten spiegelt, so wird auf diesen Platz das mindest wichtige Bild gehängt werden. Die Kabinette haben auf diese Weise ein eigentümlich zugespitztes Aussehen bekommen, das zunächst überrascht, sich aber wahrscheinlich als sehr praktisch erweisen wird. Einschalten wollen wir hier, daß wir neulich in der Bremer Kunsthalle sahen, wie dort die Seitenkabinette zwar glatt viereckig gebildet sind, daß aber die beiden Seitenwände niemals rechteckig parallel stehen, sondern in einem leisen spitzen Winkel gegen die Rückwand zulaufen. — Für die Wände hat man auch in Budapest wie in Berlin zu einem schablonierten Leinenstoff gegriffen. Als Grundfarbe ist im wesentlichen ein warmes, etwas ins Oliv gehendes Braun und ein sehr stumpfes Rot gewählt. Die Muster wechseln in den einzelnen Sälen, sind aber sehr diskret gehalten; man hat je nach der Epoche der Kunstwerke, welche in den Sälen hängen, charakteristische Ornamente aus Gemälden herausgezeichnet. Die Verbindungsportale sämtlicher Säle sind in rotem Marmor ausgeführt; diese Portale haben uns eigentlich am wenigsten, sowohl in der Farbe, wie in der Form gefallen, etwas mehr Kunst und Nüancierung wären hier vielleicht am Platze gewesen (vergl. Berlin). — Die moderne Abteilung der Galerie wird auch für Budapest eine vollständige Überraschung werden, denn bisher war ein Raum für moderne Bilder im alten Akademiegebäude nicht zur Verfügung und so hat die ganze moderne Budapester Galerie bisher nur im Magazin gelagert. Diese Galerie ist ihrem wesentlichen Gesichte nach eine wirklich »moderne«; die Leiter des Museums haben es in einer außerordentlich geschickten Weise verstanden, in aller Stille in den letzten zehn Jahren auf allen Ausstellungen und Versteigerungen planmäßig sehr gut einzukaufen (nach einigen uns bekannt gewordenen Preisen zum Teil auch recht billig), so daß die ungarische Hauptstadt nun eine vollständige Übersicht über die internationale moderne Kunst besitzt. Als uns besonderes interessierende Stücke wollen wir hier aufzählen: Uhdes Bergpredigt, Böcklins Kentaur in der Schmiede, Lenbachs Selbstbildnis mit seinem jüngsten Töchterchen (hervorragend schönes Exemplar) und Leibls Bildnis des Malers Sperl. Gleichzeitig mit der im Sommer erfolgenden Eröffnung soll der neue Katalog der Galerie erscheinen, mit dessen Bearbeitung Herr Dr. von Térey augenblicklich beschäftigt ist.

Um das **Neapeler Museum** wird lustig weiter gekämpft. Die neueste Phase ist, daß ein Professor Gargano dem derzeitigen Leiter der Umgestaltung, Adolf Venturi, nichts weiter vorwirft, als daß durch falsche Temperatur die Gemälde bersten und sich biegen, daß er rechteckige Bilder in runde Rahmen stecke, daß er ein wunderbares plastisches Werk des 15. Jahrhunderts vollständig vernichtet habe und eine große Menge von alten Meistern durch unfähige Restauratoren ganz ruiniert hätte. Professor Venturi hat, woran in Deutschland wohl niemand zweifeln wird, alle diese Angaben als pure Bosheit und Verleumdung erklärt. Hoffentlich hören die Zänkereien endlich einmal auf, denn der leidende Teil ist das Publikum, das nun immer noch nicht zum Genusse der Bilder kommt. Bis auf ein paar Dutzend ausgestellter Bilder ist auch jetzt noch die Pinakothek des Neapeler Museums unzugänglich.

In **Paris** ist in dem Museum der Stadt, das sich im Petit Palais befindet, dieser Tage ein neuer Saal eröffnet worden, der ausschließlich einer Sammlung von Steingut und Tonbildnereien des früh verstorbenen *Carriès* gewidmet ist; das Museum verdankt diese Schenkung dem Architekten Hoentschel.

AUSSTELLUNGEN

Am Kurfürstendamm in Berlin ist jetzt nach dem Plane des Regierungsbaumeisters Jautschus mit dem **Neubau des Hauses der Berliner Sezession** begonnen worden. Die Eröffnung ist für Anfang Mai nächsten Jahres geplant und zwar mit der zweiten Ausstellung des deutschen Künstlerbundes. Die behängbare Fläche übertrifft die des bisherigen Hauses um die Hälfte.

Aller Orten gibt es jetzt **Lenbach-Gedächtnisausstellungen.** Die außerordentliche Produktionsfähigkeit des Meisters, die allerdings manchmal auf Kosten der Qualität ging, bringen sie nun mit einemmal zu überwältigendem Ausdruck. Vieles, was dabei zur Schau kommt, ist allbekannt oder doch nur Variante irgend eines wohlbekannten Stückes. Anderes wieder ist neu und überraschend. So wird uns aus Köln vermeldet, daß die jetzt dort im Wallraf-Richartz-Museum veranstaltete Ausstellung zwei ältere Arbeiten Lenbachs bringt, die der Notierung wert sind: Nämlich den Studienkopf eines Mädchens und das Porträt Makarts von 1875, beide in Kölner Privatbesitz.

Die **Wiener Sezession** veranstaltet für die Monate Januar — Februar 1905 eine umfassende internationale *Skulpturenausstellung*. Einsendungen, nach vorheriger Anfrage, bis längstens 31. Dezember. Die Jury wird Anfang Januar zusammentreten.

Die Public Library in New York hat eine vollständige **Bracquemont-Ausstellung** arrangiert, deren Grundstock ihr die Schenkung des Herrn P. Avery geliefert hat.

DENKMÄLER

Im Mai des Jahres 1905 wird in **Paris** in der Mitte des Trocaderoplatzes ein *Denkmal für Beethoven* errichtet werden, das der Bildhauer José de Charmoy schaffen wird.

VERMISCHTES

Die schönste **Holzdecke Königsbergs,** eine Arbeit der deutschen Spätrenaissance, die sich bisher in einem dortigen Privathause befand, ist für das Königsberger Schloß erworben worden.

Dem Pariser Platze in Berlin stehen so große Umänderungen bevor, daß die Berliner Kunstfreunde schon jetzt in begreiflicher Sorge sind, was die leitenden Architekten ihnen hier wieder bescheren werden. Erstens nämlich wird das Palais Arnim vom Hofbaurat Ihne (dem Erbauer des Kaiser Friedrich-Museums) für die Akademie der Künste umgebaut, dann richtet Alfred Messel die rechte Ecke der Linden und des Pariser Platzes als Neubau für Schultes Kunsthandlung ein und schließlich soll, wie schon gemeldet, das bisherige Domizil von Schulte, nämlich das Redernsche Palais, abgerissen und durch einen riesigen Hotelbau ersetzt werden. Hiervon fürchtet man am meisten, zumal man noch nicht weiß, welcher Architekt dafür ausersehen ist.

Gegen das in dem Entwurf zum neuen Kunstschutzgesetz fixierte **Recht am eigenen Bilde** wenden sich jetzt auch (die Kunstverleger hatten es schon früher getan) die bildenden Künstler. In einer Eingabe des Hauptvorstandes der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft an Bundesrat und Reichstag wird volle Freiheit für den Künstler bei der Verwertung von Porträtarbeiten gefordert, solange nicht damit das gemeine Recht verletzt wird. Hoffentlich lassen sich die Gesetzgeber durch den allseitigen Einspruch von einer übereilten Festlegung der geplanten folgenschweren Bestimmung zurückhalten.

Die von Amerika verbreitete Nachricht, daß dort ein **Ribera von außerordentlichem Werte** aufgetaucht sei, der nach einem auf der Rückseite befindlichen Siegel aus der Dresdener Galerie stammen müsse und dort wahrscheinlich vor mehreren Jahrzehnten gestohlen sei, wird von der Galerieleitung als ganz unmöglich bezeichnet, da die Galerie ein solches Bild nicht besessen hat. Wahrscheinlich handelt es sich um irgend einen Tric. Es sind überhaupt nur zwei Diebstähle in der Dresdener Galerie jemals vorgekommen. Nämlich am 21. Oktober 1788 nachts wurden aus der Bildergalerie das »Urteil des Paris« von van der Werft, die »Magdalena« von Correggio und ein »Alter Mannskopf« von Seybold gestohlen; es wurden dem Entdecker des Diebstahls 1000 Dukaten versprochen. Zwei davon fand man am 26. Oktober desselben Jahres an einem Laternenpfahle im italienischen Dörfchen (einer damaligen Niederlassung der am Dresdener Dom beschäftigten italienischen Arbeiter) nebst einem Brief an den Kurfürsten. Auch das dritte, die »Magdalena«, fand man einige Zeit darauf. Außerdem ist nur noch im Jahre 1889 ein ganz kleines Bild, ein »Gähnender Bauer« von Brouwer gestohlen worden, der nicht wieder erlangt wurde.

BERICHTIGUNG

In unsere letzte Nummer haben sich zwei bedauerliche Druckfehler eingeschlichen, die wir hiermit richtigzustellen eilen: der belgische Maler, dessen Ausstellung zur Zeit in der Wiener Sezession gastiert, heißt nicht Montaldon, sondern **Montald**, und der Künstler, dem die Kenner das in Wiener Privatbesitz aufgetauchte und für Donatello ausgegebene Madonnenrelief zuschreiben, ist nicht Belluno, sondern **Bartolommeo Bellano.**

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 9. 23. Dezember

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KUNSTWERKE DER MÜNSTERKIRCHE ZU ESSEN[1])

Das Werk eines Jahrzehntes liegt vor uns. Mit seltener Sorgfalt und Gründlichkeit hat der auf dem Felde der kirchlichen Kunst des Mittelalters wohlvertraute Verfasser den Kirchenschatz seiner Vaterstadt einer neuen, zusammenfassenden Bearbeitung unterzogen. Er selbst beklagt zwar, daß es ihm in Essen durch den Mangel einer größeren Bibliothek sehr erschwert worden wäre, mit der Fachliteratur auf dem Laufenden zu bleiben, um so höher ist sein Verdienst gerade darin anzuschlagen, daß die literarischen Hinweise von einer musterhaften Vollständigkeit sind und eine gründliche Durcharbeitung des vorhandenen sehr umfangreichen Materiales verraten. Humann selbst legt jedoch nicht allzu großen Wert darauf, durch die Brillen seiner Vorgänger zu sehen, sondern verläßt sich lieber auf seine gesunden Augen. Ausgedehnte Reisen setzten ihn instand weit auseinander liegende Dinge zu vergleichen und sich ein selbständiges Urteil zu bilden. Auf herrschende Schulmeinungen, namentlich in bezug auf die byzantinische Frage, die Entwickelung der Miniaturmalerei, Elfenbeinplastik und des Emails gibt er nicht allzuviel. Trotz mancher vortrefflicher Vorarbeiten sind sie von endgültiger Lösung immer noch weit entfernt, da das in ganz Europa zerstreute Material erst zum kleinsten Teile und da häufig durch ungenügende Abbildungen bekannt geworden ist, welche in bezug auf Technik und Alter keine sicheren Schlüsse zulassen, ja nicht einmal auf ihre Echtheit — oder besser gesagt, auf diese erst recht nicht. So pflanzen sich Irrtümer von Geschlecht zu Geschlecht, vom Lehrer auf den Schüler fort. Dazu kommt, daß die genannten Gebiete bei der jetzigen Vorliebe für ikonographische Studien mehr als Hintergrund für diese, denn als Hauptsache betrachtet werden und Anfängern angenehme und leichte Themata für Dissertationen bieten, in welchen für geistreiche Vermutungen und Hypothesen genug Raum vorhanden ist. Es werden auf Grund unzureichender Stilkritik und rein zufälliger Kenntnis einer geringen Zahl von Denkmälern Schulzusammenhänge, ja einzelne Künstlertypen aufgebaut, welche die nächste zufällige Entdeckung wieder über den Haufen werfen kann. So kann man es Humann nicht verübeln, daß er sich gegen manche Ergebnisse neueren Registrierungseifers skeptisch verhält. Sehr vorsichtig ist er auch in den Datierungen. Seinen Standpunkt in dieser Sache hat er in einem Aufsatze des Repertoriums f. K., Jahrgang 1901 entwickelt, welcher dem Essener Werke als Anhang beigefügt ist, und er macht ihn auch jetzt in einer sehr sympathischen Weise geltend, welche angenehm von der tötlichen Sicherheit mancher »Autoritäten« absticht. Wo bloß stilistische Gründe zur Bestimmung des Alters oder Entstehungsortes vorliegen, spart er die Fragezeichen nicht, eingedenk der Tatsachen, daß Stilformen nicht überall an dieselben Zeiten gebunden und die Werke der Kleinkunst, namentlich Bücher, Elfenbeine und Goldarbeiten sehr beweglich sind. Fast könnte man Humann allzu vorsichtig und allzu bescheiden nennen, wenn er für seine Arbeit nur Inschriften und dokumentarische Beweise als unbedingt verläßlich gelten läßt.

An Vorarbeiten hat es ihm nicht gefehlt. Franz Bock, Ernst aus'm Weerth, Labarte haben die hervorragendsten Stücke des Schatzes beschrieben und mit allerdings ganz ungenügenden Abbildungen herausgegeben. Molinier, de Linas haben viel davon publiziert, ohne ihn gesehen zu haben, Didron genügten hierzu und für das ganze übrige Deutschland einige Tage. Auch Falke, Rohault de Fleury und andere urteilten ohne Autopsie, nur auf Grund der vorhandenen Abbildungen. Die kunstgeschichtlichen Handbücher und volkstümlichen Darstellungen enthalten allerlei, auf den Ansichten der genannten Schriftsteller beruhende Notizen größeren oder kleineren Umfanges über den Schatz. An ihrer geringen Zuverlässigkeit tragen in der Hauptsache die ungenügenden Abbildungen Schuld, welche dem Kunsthistoriker hier, wie für die mittelalterliche Kunst bis zum 15. Jahrhundert überhaupt, zur Verfügung stehen. Bei der Veröffentlichung ist daher gerade auf diese großer Wert gelegt worden. Die Tafeln, von der Kunstanstalt B. Kühlen in München-Gladbach ausgeführt, füllen eine stattliche Mappe und führen die bedeutendsten Stücke, von dem Evangelienbuche des 8. Jahrhunderts bis zu einigen in Silber getriebenen Geräten des 18. Jahrhunderts vor. Man hat von einer farbigen Wiedergabe abgesehen, weil diese, ungerechnet die großen Kosten, gegenüber den durch die Zeit veränderten Tönen der Buchmalerei und des Schmelzwerkes oft versagt und sich mit Lichtdrucken begnügt, welche nach neuen photographischen Aufnahmen hergestellt sind. Obwohl diese in der Kirche selbst unter ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen vorgenommen werden mußten, sind sie doch sehr scharf geworden und geben die Originale in der erwünschten Größe und Deutlichkeit wieder. Von einzelnen hervorragenden Stücken, wie dem siebenarmigen Leuchter und den Vortragekreuzen sind Detailaufnahmen gemacht, welche in Verbindung mit den Textillustrationen nach Zeichnungen des Verfassers ein eingehendes Studium möglich machen.

Der Schwerpunkt des Schatzes von Essen, des be-

1) 72 Lichtdrucktafeln in Groß-Folio, herausgegeben von dem Kirchenvorstande der St. Johannes-Gemeinde in Essen, beschrieben von *Georg Humann*. Text in gr. 8⁰ (440 Seiten) illustriert. 72 Tafeln in Lichtdruck, in Kalikomappe 75 Mk. — Verlag von *L. Schwann* in Düsseldorf.

deutendsten nach dem von Aachen, der noch immer einer würdigen Veröffentlichung harrt, liegt in den Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 10. und der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, also aus der Zeit der Ottonen und der ersten Kaiser aus salischem Hause bis auf Heinrich VII. Er ist gerade für diese wichtige Kunstperiode, welche die Nachklänge der karolingischen Renaissance mit dem Aufblühen eines nationalen Stiles und der ersten byzantinischen Invasion vereinigt, die hervorragendste Quelle und übertrifft in seinem berühmten Denkmale des Bronzegusses, dem siebenarmigen Leuchter und in den herrlichen Schmelzwerken selbst den Aachener Münsterschatz. Daß in Essen so viele hervorragende Kunstwerke aus dieser Zeit vereinigt sind, ist aus dem Umstande zu erklären, daß gerade in sie die Glanzperiode des Essener Klosters fällt. Das von zahlreichen Gnadenbeweisen der Kaiser begünstigte Stift wurde damals von Prinzessinnen des sächsischen Kaiserhauses regiert. Die Abtissin Mathilde (ca. 973—1011) war eine Enkelin Ottos d. Gr., die Äbtissin Sophia (1011—39) eine Tochter und die Äbtissin Theophano (1039 bis ca. 1056) eine Enkelin Kaiser Ottos II.

Humann unterzieht im Texte nach einer kurzen historischen Einleitung und einer Beschreibung des Münsterbaues die wichtigsten Kunstwerke eingehenden Besprechungen, die in sich abgeschlossen, oft wie selbständige Monographien anmuten. Manches ist bei früheren Gelegenheiten schon veröffentlicht, hier nach gründlicher Durchsicht und Ergänzung wieder aufgenommen worden. In den Beschreibungen herrscht eine Genauigkeit und Sicherheit, wie sie nur bei wiederholter Besichtigung unter den verschiedensten Umständen und in langen Zeitläufen, in den wissenschaftlichen Bestimmungen eine Ruhe und Objektivität, wie sie nur durch völlige Beherrschung des Gegenstandes und selbstlose Hingabe an ein ideales Ziel erreicht werden können. Selbst jedem Autoritätsglauben abhold, drängt Humann auch niemandem seine Ansicht auf, ohne ganz triftige Gründe dafür ins Treffen zu führen; er operiert nicht mit geistreichen Vermutungen, mit Stimmungen und Gefühlen, ohne jedoch die Ästhetik ganz bei Seite zu lassen. Wenn ich hie und da seine Gründe nicht ganz teilen kann und dies in folgendem ausspreche, ist dies nur ein Beweis für die Fülle von Anregungen, die das hervorragende Werk dem Leser gewährt. Ich will es paraphrasieren, aber nicht ergänzen oder berichtigen.

Das *Evangeliar*, mit welchem die Beschreibung des Kirchenschatzes beginnt (Tafel 3—9) enthält noch nichts von karolingischem Stile, dagegen Anklänge an irisch-angelsächsische, römische und orientalische Motive, wie die Handschriften der Merovingerzeit. Besonders auffallend sind die aus Fischen und fischähnlichen Vögeln zusammengesetzten Initialen, die in merovingischen Handschriften häufig sind und auf orientalische Muster zurückgehen. In armenischen Handschriften finden sie sich noch im 14. Jahrhundert. Zur Altersbestimmung des Buches dient aber nicht sowohl der Stil, da es noch im 9. Jahrhundert von der karolingischen Weise unberührte Miniaturen gibt, als vielmehr der Umstand, daß das Fest Allerheiligen im Perikopenverzeichnisse noch fehlt. Im Jahre 834 wurde es diesseits der Alpen bereits allgemein gefeiert. Es einem bestimmten Kloster zuzuweisen, ist ganz unmöglich, denn das Umherwandern der Schreiber und die äußerst geringe Zahl der erhaltenen Werke lassen eine Klassifizierung oder Aufstellung eines Schulzusammenhanges geradezu, um mit Jostes zu reden, als eine Frivolität erscheinen. Historische Gründe legen Corbie oder Reims nahe, mit welchen Orten Bischof Altfried von Hildesheim, der Gründer des Klosters Essen, in reger Verbindung stand. Die farbigen Bandverschlingungen der Kreuzesbalken auf dem Bilde der Kreuzigung sind ein germanisches Motiv. Es findet sich außer den von Humann angeführten Fällen besonders schön, in Gold- und Silbertauschierung, auf fränkischen Schnallenfibeln, Riemenzungen und anderen Beschlägen. Derselben Zeit gehört der mittlere Teil eines *Bischofskammes* aus Elfenbein (T. 10, Fig. 1 und 4) an, der genau wie die eben genannten Metallarbeiten behandelt ist, nämlich in Kerbschnitt, und auch in dem Flechtbande an sie erinnert. Daß eine Metallarbeit nachgebildet wurde, beweist auch der Belag der vertieften Stellen mit Blattgold, wodurch eine der Tauschierung ähnliche Wirkung erzielt werden sollte. Die beiden auf T. 10, Fig. 2 und 3 abgebildeten *Elfenbeindiptycha*, das eine die Kreuzigung, das andere den Besuch den Frauen am Grabe Christi darstellend, sind einheimische Arbeiten aus der Zeit der Ottonen. Humann setzt sie vor das 11. Jahrhundert, eine genauere Datierung ist vor der Hand wohl kaum möglich. Die kurzen gedrungenen Gestalten mit den sehr lebhaften ungefügen Bewegungen, die Glotzaugen, die Faltenwülste sprechen für einheimische Arbeit, für die kein byzantinisches wohl aber ein mailändisches Muster maßgebend war. Die eigentümlichen Rundschilder der Krieger mit Nabel und strigilierten Rippen, die mächtigen, mit Widerhaken versehenen Lanzenspitzen kommen auch im Psalterium aureum von St. Gallen (Ende des 9. Jahrhunderts), der Psychomachia des Prudentius (10. Jahrhundert) und anderwärts vor.

Das prachtvolle *Langschwert* (T. 11), das man bisher gewöhnlich in das 12. Jahrhundert versetzt hat, sieht Humann als ungefähr gleichzeitig mit den Arbeiten der Trierer Werkstätte unter Erzbischof Egbert (977—993) an. Bei genauer Nachprüfung wird man ihm zustimmen müssen, obwohl Schmelzwerk und Filigran des Schwertes keine sehr große Ähnlichkeit mit jenen Arbeiten, speziell dem Andreas-Tragaltar und dem Deckel des Codex Epternacensis, haben. Am nächsten steht diesen noch die Ausstattung des Griffes und der Parierstange, dagegen ist ihnen das wunderbare Rankenwerk der Scheide mit seinen Tiergestalten und den feinen Blättern und Blumen weit überlegen. Diese Blumen haben eine auffallende Ähnlichkeit mit denen der Arabeske, sie sind die direkten Vorbilder für sie. Zuerst hat man dieses Ornament auf durchbrochenen Metallarbeiten der römischen Kaiserzeit, namentlich Schwertscheiden und Gürtelbeschlägen, auch Finger- und Ohrringen, dem sogenannten Opus interrasile nachgewiesen. Ich habe selbst verschiedene, im Rheinlande gefundene Schmucksachen dieser Art, die man früher zum Teile als orientalischen Import betrachtet hatte, veröffentlicht und dabei festgestellt, daß der Orient bei dieser Ornamentik nicht der gebende, sondern der empfangende Teil war. Keine der verschiedenen Kunstweisen des Orientes kennt die Arabeske, beziehungsweise jene eigentümlichen Blüten und Knospen, sie treten uns im Oriente erst in der sarazenischen Kunst des Mittelalters in voller Ausbildung entgegen. Dort hatten sie sich aus klassischen Ornamentmotiven durch die Vermittelung der römischen und byzantinischen Kunst entwickelt. Bei byzantinischen Arbeiten hat man sie auch sonst schon für das 10. Jahrhundert nachgewiesen. Den Werdegang der sarazenischen Ornamentik aus der römischen und byzantinischen entwickelt zu haben, ist Alois Riegls großes Verdienst. Das Essener Schwert ist ein klassischer Beweis für die Richtigkeit seiner Ansichten. Es ist so gut gearbeitet, daß es nur ein byzantinischer Künstler selbst und kein italienischer oder nordländischer Nachahmer gemacht haben kann. Die Form des Schwertes würde dem nicht widersprechen. Sie ist gleichsam neutral, sowohl im Abendlande, wie in Byzanz, vom 9. bis ins 12. Jahrhundert hinein gebräuchlich.

Von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung sind die vier großen, aus Goldplatten getriebenen, mit Zellenschmelzen, Filigran und Gemmen verzierten *Vortragekreuze* (T. 12—19), wahre Prachtleistungen der romanischen Goldschmiedekunst. Inschriftliche Datierung macht drei von ihnen zu untrüglichen historischen Dokumenten. Zwei, (ich will sie mit Humann der Kürze halber mit I und II bezeichnen) sind von der Äbtissin Mathilde (973—1011), IV von Theophano (1039 bis ca. 1056) gestiftet. Kreuz I hat verbreiterte Balkenenden von derselben Form, wie das Lotharkreuz im Münsterschatze zu Aachen. Man hat letzteres deshalb gleichfalls in das Ende des 10. Jahrhunderts versetzt, während es früher für älter galt (2. Hälfte des 9. Jahrhunderts). Die dreieckigen mit Edelsteinen und Filigran besetzten Eckbeschläge aus Goldplatten sind so eigenartig, daß beide Kreuze derselben Werkstätte zugeschrieben werden müssen. Sonst ist die Ähnlichkeit zwischen beiden gering. Die Zellenschmelze sind auf I viel besser als auf II, namentlich die am unteren Ende der Längsbalken befindlichen figürlichen Szenen. Humann stellt im Texte die durch Metalldrähte gebildete Zeichnung verschiedener Köpfe daraus in Vergrößerung zusammen und macht so die Unterschiede zwischen beiden, aber auch die zwischen ihnen und byzantinischen Schmelzarbeiten klar. Während bei diesen z. B. die Nasen durch Parallelstriche gebildet werden, genügt hier ein Längsstrich für den Nasenrücken mit einer hakenförmigen Biegung für den unteren Teil. Auch die kleinen ornamentalen Emailplättchen sind auf II ziemlich roh, viel besser auf III, obwohl hier an den vier Evangelistensymbolen die inneren Linien krauser und unruhiger sind als bei I, besonders im Faltenwurfe. Auf IV bilden kleine Emailplättchen und Filigran den Hauptschmuck. Labarte hat die ganze Arbeit für byzantinisch erklärt, was Humann aber höchstens für die Plättchen an den verbreiterten Enden der Querbalken gelten lassen will. Sie zeigen phantastische Tiergestalten, wie sie aus der sassanidischen in die byzantinische Kunst übergegangen sind. Dagegen sind die Blattornamente vom unteren Ende, wenn auch byzantinischen Mustern entlehnt, doch schon im 10. Jahrhundert im Abendlande heimisch. (Vergleiche die Blattformen im Codex Vigilanus des Escorials, vollendet 976). Ein Unterschied zwischen den Emails der Enden und denen der Balken selbst besteht ferner darin, daß bei ersteren nur Smalteblau, bei letzteren Kobaltblau verwendet ist und bei ersteren die durchsichtigen Pasten vorherrschen. Die Technik der letzteren ist eine Mischung von Zellen- und Grubenschmelz. In die Goldtäfelchen ist ein Schuppenmuster vertieft eingearbeitet und innerhalb der einzelnen Schuppen oder Zellen Blumenwerk aus Filigran hergestellt. Das Schuppenmuster geht auf antike Motive (durchbrochene Gitter in Bronze und Marmor) zurück und ist nicht auf dem Umwege über Byzanz, sondern durch die karolingische Kunst (Gitter des Aachener Münsters, Tür von St. Alban in Mainz) in die romanische eingedrungen. Die Trapezform der Plättchen beweist — ich bin darin einer Ansicht mit E. aus'm Weerth — daß sie nicht eigens für die Dekoration dieses Kreuzes angefertigt sind, sondern auf Vorrat. Dagegen stimme ich Humann bei, wenn er sagt, daß sie schon ursprünglich und nicht erst nachträglich, bei irgend einer Restaurierung, angebracht worden sind. Ich halte diese Plättchen für kölnisch und für jünger als die übrigen. Diese stehen den Emails auf II und III nahe, ebenso denen der Egbert-Schule und dürften aus Trier stammen. Auch sie sind nicht eigens für dieses Kreuz, sondern auf Vorrat angefertigt worden. Die trapezförmige Grundform ist bei ihnen noch schärfer ausgeprägt, obwohl hie und da durch die Kastenfassung versucht worden ist, sie rechteckig zu gestalten. Sie sind ursprünglich für eine kreisförmige Anordnung gedacht gewesen, an die man sich aber hier ebenso wenig wie anderwärts gehalten hat. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß man in ihnen einen Handelsartikel zu sehen hat, der fertig an Goldschmiede verkauft wurde, so wäre dieser durch das Kreuzreliquiar auf T. 33 erbracht, auf welchem sich genau dieselben Emailplättchen, teils mit Löwenköpfen aus deren Rachen sich Bandwerk entwickelt, teils mit herzförmigen Mittelstücken, gleichfalls in Trapezform, vorfinden.

Die Gemme mit dem Löwen unterhalb des Kruzifixes auf II ist byzantinisch und kaum älter als das 10. Jahrhundert. Sonst sind zahlreiche antike Gemmen auf den Kreuzen zerstreut. Auf eine bestimmte Sorte unter ihnen wird später zurückzukommen sein. Die Inschriften auf I und II sind lateinisch, was gegen byzantinische Arbeit spricht. Die Farbenscala ist der byzantinischen gleich. Die gravierten Rückseiten der vier Kreuze, welche Kugler für jünger hielt und in das 12. Jahrhundert versetzte, erklärt Humann für gleichaltrig. Es ist auch unwahrscheinlich, daß schon so bald eine Restaurierung nötig geworden wäre.

Kurz zusammengefaßt ergibt sich folgendes: I steht dem Egbert-Evangeliar am nächsten und ist wohl ganz in Trier gemacht (Humann glaubt eher »am kaiserlichen Hofe«). II ist roher und überladener. Es ist sicher einheimische Arbeit unter byzantinischem Einflusse in den Zellenschmelzen. III ist feiner als II, besonders im Filigran und in den Steinfassungen. Da es in den Emails den beiden früheren näher steht als IV ist es wahrscheinlich gleichfalls zur Zeit Mathildes entstanden und zwar später als II, denn die Arbeit zeigt einen Fortschritt in der Technik. Da es in der Größe genau mit dem vorigen übereinstimmt, kann es kein zufälliges Geschenk von auswärts sein, sondern ist auf Bestellung durch eine Äbtissin entstanden. Filigran und Fassung der Steine erinnern an das Reliquientäfelchen T. 33. Bei IV ist auch Humann geneigt, kölnischen Ursprung anzunehmen, da dort der Bruder der Äbtissin Theophano, der Stifterin des Kreuzes, Erzbischof und ihre Schwester Ida Äbtissin des Klosters an St. Maria im Kapitol war. Im allgemeinen aber steht er den bisherigen Versuchen, die Werkstätten der Essener Kreuze nachzuweisen, skeptisch gegenüber. Von den im 10. und 11. Jahrhundert entstandenen Schätzen der Goldschmiedekunst, meint er, sei nur ein verschwindend kleiner Bruchteil erhalten, welcher bei Vergleichen zu nicht genügenden oder direkt falschen Ergebnissen führen könne. Bei den Kleinkünsten, besonders der Goldschmiedekunst und dem Email, sei man nicht berechtigt, von Schulen im heutigen Sinne zu reden, denn es kreuzten sich damals auch an den hervorragendsten Kunstzentren Einflüsse sehr verschiedener Art. Dabei werde auch die Individualität der Arbeiter zu sehr unterschätzt. In der Tat wird bei der Gruppierung des Materiales die Selbständigkeit des Künstlers für diese frühe Zeit fast als nicht vorhanden betrachtet, andererseits zufälliges Zusammentreffen unwesentlicher Handwerksgebräuche dazu benutzt, verschiedene Werke einem Einzelnen zuzuschreiben.

Auf T. 20,2 wird das Bruchstück eines in Kupfer getriebenen, ehemals vergoldeten *Reliefs* abgebildet, das mit dem auf T. 39,3 dargestellten zusammengehört und vielleicht den Rest des Markuschreines bildet. Dieser wurde von der Äbtissin Mathilde gestiftet und 1794 aus Furcht vor den plündernden Franzosen zerstört, weil er wegen seiner Größe nicht versteckt werden konnte. Auf dem ersten Stücke ist Christi Himmelfahrt dargestellt. Den aus einer

Wolke hervorragenden, von Flammenzungen umgebenen Jünglingskopf oben rechts halte ich trotz des Kreuznimbus nicht für Gott Vater, sondern für einen Cherubim und vermute, daß ursprünglich deren mehrere die Strahlenmandorla Christi umgaben. Der Kreuznimbus kommt ja auch bei Engeln vor. Das andere Stück liegt nicht mehr im Originale, sondern in einem Gipsabguß vor. Es zeigt drei Jünglinge in kurzer Tunika mit Beinkleidern und Schenkelbinden, welche zu einem merkwürdig stilisierten, rosettenartigen Stern emporschauen. Für die Bildung des Sternes bringt Humann mehrere Parallelen aus dem frühen Mittelalter bei. Die drei Jünglinge sind eher Hirten, als Könige. W. Schmid hält die Arbeit für karolingisch. Wenn man das erste Stück daneben hält, erscheint diese Bestimmung sofort unhaltbar. Die Glotzaugen der Apostel auf der Darstellung der Himmelfahrt Christi, die knülligen Falten, namentlich auch die des geflügelten Engels, stimmen zu der Zeit Mathildes.

Eine der besten Abhandlungen des Werkes ist dem berühmten *siebenarmigen Leuchter* gewidmet. Auch er ist inschriftlich von einer Äbtissin Mathilde gestiftet. Kugler nahm nicht die 973—1011 regierende Enkelin Kaiser Ottos des Großen an, sondern eine anfangs des 12. Jahrhunderts regierende gleichen Namens, »weil die feine Klassizität zumal in den Ornamentstücken und die Aufnahme arabischer Blattbildungen als Ergebnis der ersten Hinneigung zu orientalischen Motiven schwerlich früher als im 11. Jahrhundert nachweisbar und von den phantastisch-konventionellen Ornamenten des 12. Jahrhunderts noch wesentlich verschieden ist«. Humann entscheidet sich für die frühere Mathilde und zwar aus einem künstlerischen Grunde. Die Lichterschalen des Leuchters haben kapitellartige Bildung und eine von ihnen wiederholt sich auf sechzehn Kapitellen der von Theophano erbauten Krypta. Diese Wiederholung deutet Humann als Phantasiearmut, die in Widerspruch mit der sonst bei solchen Aufgaben beliebten Mannigfaltigkeit stehe. Der Erbauer der Krypta, oder doch der Schöpfer ihrer Kapitelle, sei ein unselbständiger Künstler gewesen und weit unter dem Schöpfer des Bronzeleuchters gestanden. Dieser hätte ersterem die Vorbilder geliefert, das heißt, der Leuchter müsse vor Theophano entstanden sein. Zwingend ist dieser Schluß nicht. Man kann sich immerhin vorstellen, daß der Bauherrin der Krypta von den ihr vorgelegten Modellen zu Kapitellen eins besonders gefiel und daß sie dieses entgegen der Sitte, welche möglichst große Mannigfaltigkeit bevorzugte, zur Ausführung an zwei Pfeilern bestimmte. Ganz von selbst ergäbe sich dann die Annahme, daß diese Kapitelle später im Leuchter nachgebildet wurden. Die prachtvolle Ornamentik der Knäufe zeigt byzantinische Rosettenformen, die kleinen Schaftornamente, an welchen Humann die Gußtechnik in verlorener Form — cire perdu — nachweist, haben deutliche Arabeskenbildungen, wenn auch die Blatt- und Blütenformen nicht so schön entwickelt sind als an den Filigranranken der Schwertscheide. Die Ornamentik würde der Datierung Humanns nicht entgegenstehen, ebensowenig die seltene und schöne Ausbildung des Fußes mit seinen vier Löwenklauen, welche organisch mit den schräg ausladenden Beinen verbunden sind. Bei antiken Kandelabern, Leuchtern und anderen Bronzen des Museo Borbonico kann man diese Bildung wiederholt beobachten. Mit der Vermutung, daß die schön profilierte Marmorbasis ein Werk der römischen Kaiserzeit sei, hat Humann sicher recht. Bei der Frage nach dem mutmaßlichen Herstellungsorte werden alle Gießhütten der Zeit und ihre Werke der Reihe nach herangezogen. Wenn der Essener Leuchter wirklich aus der Zeit der früheren Mathilde stammte, wäre er ein Zeitgenosse der Hildesheimer und Mainzer Bronzegüsse, der oberen Teile der Erztüren von S. Zeno in Verona und wäre älter als die Augsburger Domtüren. Um das Jahr 1000 herum bestanden auch in Corvey, Trier, Regensburg und anderwärts Gießhütten. Zwischen den bekannten deutschen Arbeiten dieser Zeit und dem Essener Leuchter ist technisch ein so unermeßlicher Unterschied, daß es unmöglich ist, diesen irgend einer der genannten Werkstätten um die Wende des 10./11. Jahrhunderts zuzuweisen. Humann neigt daher zu der Ansicht, daß ein Byzantiner, sei es im oströmischen Reiche oder in Italien, der Urheber sei. Dem widerspricht aber die lateinische Inschrift und noch mehr die Zusammensetzung der Bronze: 92 Prozent Kupfer, über 5 Prozent Zink, das übrige Blei und Eisen. Die byzantinische Kunstbronze besteht ebenso wie die antike aus Kupfer mit einem geringen Zusatze von *Zinn,* während die Legierung mit *Zink* (Galmei) eine Spezialität der Gießhütten des Maastales und Aachens bildete, wo sich ausgedehnte Galmeilager befanden. In Aachen hatte Karl der Große eine Gießhütte begründet, welche auch später weiterarbeitete, in Dinant entstanden schon im Anfang des 12. Jahrhunderts größere technisch vollendete Bronzegüsse (Taufbecken von St. Barthelémy in Lüttich, von Tirlemont). Aachen oder Dinant kämen also in erster Linie als Entstehungsorte in Frage. Die entwickelte Technik hindert den Leuchter vor dem 12. Jahrhundert anzusetzen. Um diese Zeit aber hatten die einheimischen Gießhütten schon Fortschritte genug gemacht, um ein so edles Werk hervorbringen zu können, zugleich war die Ornamentik durch stärkere Aufnahme byzantinischer Elemente reicher und feiner geworden.

Eine sichere Stiftung Theophanos ist das *Evangeliar,* dessen reicher Einband auf der Vorderseite (T. 24) ein Elfenbeinrelief in getriebener Goldumrahmung zeigt. Auf dem unteren Teile sieht man die thronende Gottesmutter, ihr zu Seiten die Heiligen Spinnosa und Waldburg, vor ihr auf den Knieen liegend und ein Buch darbringend die mit Inschrift bezeichnete Äbtissin Theophano. Das Goldrelief gehört zu den besten einheimischen Arbeiten der Zeit. Die Figuren sind schlank gebildet, mit einem reichen, natürlichen Faltenwurfe bekleidet, einzelne Köpfe, wie der des langbärtigen Heiligen auf der rechten Seite, überraschend lebendig. Byzantinische Muster haben wohl eingewirkt, auch die Gebärde des Segnens bei der Figur Christi als Weltherrscher klingt an die byzantinische Weise an, stärker aber sind die heimischen Elemente in der Lebhaftigkeit mancher Bewegungen, den Kapitellen der Arkaden, den Zwickelornamenten ausgeprägt. Das doppelte Obergewand der Engel und des genannten Heiligen ist dem Subtile der Diakonentracht entlehnt. Humann glaubt, daß die Umrahmung in Köln, vielleicht in Aachen entstanden sei. Jedenfalls ist sie bedeutend jünger, als das Elfenbeinrelief, das wegen seines ikonographischen Interesses oft veröffentlicht worden ist, ohne daß über Alter und Herkunft Einigkeit erzielt worden wäre. Humann ist gerade ihm gegenüber noch vorsichtiger als sonst. Er macht darauf aufmerksam, daß es schon sehr früh in Gips abgeformt und kopiert wurde. Die ihm ganz nahe verwandte Platte, die 1865 mit der Essinghschen Sammlung in Köln versteigert wurde, war unzweifelhaft eine Fälschung, ebenso das Stück, das sich jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Brüssel befindet. Ich habe es vor kurzem wieder gesehen und bin von seiner Unechtheit überzeugt. Nahe stehen ihm die Tafeln auf Cod. 42 im Museum von Darmstadt, zu Tongern, in Cluny und das Diptychon Nr. 40—41 im Berliner Museum. Von byzantinischem Einflusse ist keine Spur zu finden, auch nicht in der Tracht des Johannes, der sogenannten paenula, einem Gewandstücke mit einem

Ausschnitte für den Kopf. Dagegen hat es so viel mit altchristlichen, speziell mailänder Arbeiten gemein, daß ich es am liebsten für eine solche halten möchte.

Bei Besprechung der bereits erwähnten Reliquientafel (T. 33), welche einen Nagel vom Kreuze Christi enthält, zitiert Humann eine Äußerung Sökelands (Verhandlungen der anthropol. Gesellschaft zu Berlin 1891 vom 18. Juli, S. 607) über die sogenannten *Roggenkorngemmen*. Diese kleinen, häufig auf kirchlichen Goldschmiedearbeiten der frühen romanischen Zeit neben anderen Edelsteinen angewandten Gemmen sind eirund oder halbkugelförmig gestaltet und mit kleinen länglich ovalen Einkerbungen versehen, in verschiedener Anzahl und willkürlichen Gruppierungen, von 1—21. Sökeland hält sie für mittelalterlich und glaubt, daß sie eigens für den christlichen Kult gemacht worden seien. Er zählt im ganzen zweiundachtzig, jedenfalls gibt es deren mehr, denn Humann fand allein im Essener Schatze achtzehn anstatt der früher bekannten vier. Daß sie nicht für kirchlichen Schmuck angefertigt wurden, weist er aus dem Umstande nach, daß viele Einkerbungen durch die Fassung verdeckt werden. Ihre ursprüngliche Bedeutung bleibt ungewiß. Ich möchte sie für antike Spielsteine halten, bei welchen Einkerbungen die Würfelaugen vertreten.

Auf Tafel 42 wird ein *Kästchen* abgebildet, das mit Beinstreifen belegt ist und auf diesen ein mit Würfelaugen kombiniertes Wellenband und Zickzackmuster zeigt. Humann weist mit Recht darauf hin, daß diese Ornamentik nicht auf nordische, sondern auf antik-orientalische Motive zurückgeht. Ein ähnliches Kästchen in St. Gereon zu Köln (abgeb. bei Bock, Das heilige Köln T. I 2, 5) hat eine arabische Inschrift. Es ist nun gerade nicht nötig, alle derartigen Arbeiten als Import aus dem Orient anzusehen. Humann zählt eine Anzahl solcher auf, darunter auch das Kästchen zu Werden, welches 1902 in Düsseldorf ausgestellt war. Durch den Ausstellungskatalog, welcher es als irische oder angelsächsische Arbeit des 8.—9. Jahrhunderts bezeichnet, läßt er sich dazu verleiten, neben den antikisierenden Bandverschlingungen Figuren im Charakter der nordischen Kunst zu sehen. Ich muß gestehen, daß ich nichts Irisches oder Angelsächsisches an dem Kästchen entdecken konnte, wohl aber eine Verwandtschaft mit spätrömischen Arbeiten, die nicht im Oriente, sondern am Rhein und in Belgien entstanden sind. In den römischen Gräbern Kölns vom 4. und Anfange des 5. Jahrhunderts sind Kästchen mit solchem Beinbelag nichts Seltenes. Manche, die man späteren Jahrhunderten zuschreibt, mögen noch römisch sein, andere zeugen für die Fortdauer der Tradition bis ins Mittelalter hinein.

Das auf Tafel 49, 2 abgebildete *Glasgefäß* ist ein sogenannter »Magelein«, die gewöhnliche Becherform des späten Mittelalters und noch des 16. Jahrhunderts. Es hat einen dicken Boden im Gegensatze zu den halbkugeligen Tummlern, welche auf den Rand oder auf einen besonderen Untersatz gestellt werden mußten.

Das aus Silberblech getriebene *Standkreuz* (T. 58), jetzt als Vortragekreuz benutzt, wird mit Recht in das Ende des 15. oder den Anfang des 16. Jahrhunderts versetzt. Es ist keine hervorragende Arbeit, im Gegenteil, die Komposition ist sogar recht geschmacklos. Interessant aber ist der langbärtige, greisenhafte, vergrämte Kopf mit dem strähnigen, herabfließenden Haar und der magere naturalistisch gebildete Körper. Der Kopf, die zu kleinen, fast schwächlichen Füße, das laubsägeartige Maßwerk der Vierpässe an den Enden des Kreuzbalkens enthalten keine Spur von rheinischer oder französischer Spätgotik. Das Ganze dürfte spanische Arbeit sein. Viel besser und sympathischer sieht das *Kopfreliquiar* des heiligen Marsus (T. 59) aus, mit den individuell durchgearbeiteten Zügen diese Gattung vortrefflich repräsentierend. Am vorteilhaftesten aber kommt die späte Gotik in einer Reihe von *Agraffen und Mantelschließen* zur Geltung, (T. 62) die ursprünglich zu weltlichem Gebrauche bestimmt, nachträglich in die Kirche gestiftet wurden. Diese reizvollen Schmuckstücke bestehen aus einem kreisförmig gebogenen Äste mit Blättern und Blüten von größter Feinheit. Die Knospen werden durch Perlen dargestellt. In der Mitte prangt eine große Blume, ein Frauenkopf, eine Jagdszene, irgend ein Vogel oder Vierfüßler. Sie sind in Goldblech getrieben und in leuchtenden Farben emailliert (sogenanntes Goldschmiedeemail). Humann weist auf die kunstvollen Agraffen auf Gemälden der kölnischen und altniederländischen Schule hin und vermutet, daß sie zu Ende des 14. und im 15. Jahrhundert im prunksüchtigen Flandern entstanden sind, der Heimat jener prachtvollen Brokate und Goldstickereien, welche sie verzieren halfen. Von den am Niederrhein häufigen flandrischen Goldstickereien enthält der Essener Kirchenschatz eine nicht sehr bedeutende Probe in den Stegen einer *Casula* (T. 61) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wenn gesagt wird, daß man »den nicht verzierten Gewandteilen durch feine, zwischen den Plattstichen unregelmäßig aufgeheftete Goldfäden wirkungsvollen Schimmer verlieh«, so ist die Technik damit nicht richtig gekennzeichnet. Diese Goldfäden sind nicht nachträglich aufgeheftet, sondern bilden, dicht nebeneinander gelegt, den Grund, auf welchen mit farbiger Seide gestickt ist. Je nach der Dichtigkeit der farbigen Fäden schimmert der Goldgrund mehr oder weniger deutlich hindurch und erzeugt prächtige Wirkungen. Die Falten der dargestellten Gewänder erscheinen gleichsam, wie auf flandrischen und französischen Miniaturen dieser Zeit, mit Gold gehöht.

Außer den angeführten Gegenständen ist eine größere Anzahl gotischer Monstranzen, Reliquiare und Kelche abgebildet. Den Schluß bilden vortreffliche Reproduktionen der vier Altarbilder von Barthel Bruyn dem Älteren, (T. 63—69) und Silbergeräte des 18. Jahrhunderts.

Anton Kisa.

ANGEBLICH NEUE GEFAHR FÜR DIE MARKUSKIRCHE IN VENEDIG

Von neuem hat sich die Panik der Gemüter bemächtigt: Man fürchtet für die Markuskirche. Bereits durchlaufen beunruhigende Berichte die Zeitungen jenseits der Alpen. Glücklicherweise sind die allarmierenden Mitteilungen nicht veranlaßt durch neuerdings aufgetretene Erscheinungen gefährlicher Art am Bauwerke selbst, sondern lediglich durch die Drucklegung der schon im Juni der Kirchenverwaltung von seiten der Baudirektion eingereichten Berichterstattung über den Zustand des Gebäudes. — Dieser Bericht ist das Resultat eingehendster, durch zwei Jahre hindurch gemachter Untersuchungen des der Kirche vorgesetzten Baudirektors Manfredi und seines Assistenten Marangoni. Bis ins kleinste werden die Schäden darin aufgedeckt und zugleich die Mittel angegeben, welche zunächst für die gefährlichsten, der Restauration am meisten bedürftigen Stellen des alten Baues anzuwenden seien. — Diese gewissenhafte Berichterstattung blieb nun vom Juni an bis heute, wo sie endlich gedruckt vorliegt und den Präfekten veranlaßte, eine Sitzung einzuberufen, ruhig liegen. Glück-

licherweise hat sich während dieser ganzen Zeit kein weiterer Riß an Gewölben und Mauern gezeigt, was solche Saumseligkeit und Leichtsinn gewiß nicht verdient. — Manfredi stellt das große Tonnengewölbe, welches das Halbrundfenster der Fassade umschließt, als den gefährlichsten Punkt dar und schlägt vor, stets ein fertiges Gerüst bereit zu halten, welches in wenigen Stunden aufgeschlagen werden könne beim geringsten Anzeigen weiterer Verschiebungen dieses Gewölbebogens. (All das vor sechs Monaten!) Er macht darauf aufmerksam, wie ein auch leichtes Erdbeben (wie sie hier häufig sind) die schrecklichsten Folgen haben könne. — Er hebt weiter hervor, wie sämtliche tragenden Bauglieder nicht mehr der Last der Kuppeln gewachsen seien und wie nur eine vertikale Restauration der bedrohtesten Stellen das Bauwerk zu retten imstande sei. Schlechte Fundamentierung von alters, Verwendung antiken Materials und sehr primitives Verfahren in Herstellung der Mauern selbst bei schlechtem Mörtel, sowie ganz besonders der unsolide Untergrund Venedigs werden als Hauptgründe der Zersetzung der Massen hiesiger Bauwerke, besonders der Markuskirche, mit Recht angesehen. Boni in Rom meinte auf Befragen, man sei bei den beständigen bisherigen Restaurationen nicht mit jener Energie verfahren, welche der gegebene Fall erheischte, sondern mehr nach dem Gesichtspunkte, den Schaden zu verdecken durch möglichst beste Wiederherstellung der Oberfläche, ohne der Sache auf den Grund zu gehen. (Es muß jedoch demgegenüber daran erinnert werden, wie in den siebziger Jahren die ganze Südseite der Kirche von Grund aus neu aufgeführt wurde, sowie auch unter österreichischer Regierung noch der ganze nördliche Teil derselben.) Es ist unbegreiflich und unverzeihlich, daß nach der oben erwähnten, so ernsten Berichterstattung Manfredis man sich an maßgebender Stelle nicht rührte, die Mittel flüssig zu machen, welche derselbe verlangte (zunächst 150000 Lire). Erst nachdem die Zeitungen, veranlaßt durch den gedruckt vorliegenden Bericht, Lärm schlugen, gesteht die Regierung die schleunigste Hilfe zu und verspricht, da es sich um S. Marco handle, kein auch noch so großes Opfer zu scheuen. Hoffentlich bleibt es nicht, wie schon so oft, bei schönen Versprechungen. Für den Augenblick mögen Manfredis und anderer Sachverständigen Erklärungen, daß keinerlei momentane Gefahr bestehe, die Gemüter beruhigen; auf die Dauer jedoch gibt die entsetzliche Saumseligkeit, das beständige Verschleppen aller Dinge, der Mangel an Energie von seiten der Regierung zu ernsten Befürchtungen immerhin genügende Veranlassung.

Venedig, 15. Dezember. *AUGUST WOLF.*

PERSONALIEN

Budapest. Der bisherige Direktor-Kustos der Nationalgalerie und des damit in Verbindung stehenden Kupferstichkabinetts, Dr. phil. Gabriel von Térey wurde zum Abteilungsdirektor ernannt.

Aus **Amerika** kommt die eigentümliche Kunde, daß Pierpont Morgan zum Direktor des Metropolitanmuseums in New York ernannt worden ist. Der letztverstorbene Direktor war Louis de Cesnola.

VERMISCHTES

Am 15. Dezember ist an vielen Orten durch Vorträge und Aufsätze des 100. Geburtstages von **Ernst Rietschel** gedacht worden. In Leipzig schilderte im dortigen Kunstverein Professor Dr. Julius Vogel das Lebensbild des unsterblichen Schöpfers des Wormser Luther-Denkmals und des Weimarer Goethe-Schiller-Standbildes in einer Rede. Der Leipziger Bildhauer Lehnert hat bei dieser Gelegenheit eine Rietschelplakette ausgeführt.

Im Verlage von Helbing & Lichtenhahn in Basel beginnt soeben ein großes **Handzeichnungswerk älterer Schweizer Meister** zu erscheinen. Die Blätter werden im wesentlichen dem Bestand des Baseler Museums entnommen. Die Herausgabe besorgen Daniel Burckhardt, H. A. Schmid und Paul Ganz. Die erste Lieferung enthält 15 Blätter nach Holbein, Urs Graf, Deutsch und anderen.

Im Berliner Kunsthandel ist ein bisher kaum bekanntes **Bildnis von Felix Mendelssohn-Bartholdy** aufgetaucht, das Horace Vernet in Rom 1831 gemalt hat. Die Photographische Gesellschaft in Berlin wird es demnächst vervielfältigen. Das Bild soll sich durch jugendliches Feuer auszeichnen.

Eine reiche Amerikanerin hat der spanischen Herzogin von Villahermosa $1^1/_2$ Millionen Franken für das Bildnis König Philipps von Velazquez geboten. Die Herzogin lehnte jedoch das Gebot ab und hat das Bild dem Pradomuseum geschenkt.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

The Studio. November 1904. Henri Frantz, The art of Richard Parkes Bonington 1801—1828. — A. S. Levetus. An Austrian decorative artist: Koloman Moser. — Leonore van der Veer, The art of Victor Gilsoul. — Some regent designs for domestic architecture. — R. Quick, Primitive art as exemplified in Tobacco pipes. — More leaves from the London sketchbook of Vernon Howe Bailey. — F. Strange, Needlework at the Liverpool school of art. — Studio competition A. LXII. Designs for a row of three labourers cottages.

The Burlington Magazine. Dezember 1904. Editorial articles: Art as a national asset III. — The picture exhibition of the future. — Léonce Amaudry, The collection of Dr. Carvallo at Paris. Article II: Spanish and other later pictures. — Julia Cartwright, The drawings of Jean François Millet in the collection of the late Mr. James Staats Forbes, Part III. — Lionel Cust, M. N. O., F. S. A., Notes on pictures in the royal collections. Article V: A triptych by Lucas Cranach. — R. S. Cloustan, Minor english furniture makers of the eighteenth century. Article IV: Matthias Lock. — Cecil Smith, A bronze statuette from Paramythia. — J. M. Spink, Sheffield plate in the collection of the Viscountess Wolseley, Part II. — John Hodgkin, Transfer printing on pottery. Part I: John Sadler, the inventor.

Gazette des beaux-arts. Dezember 1904. Émile Mâle, Jean Bourdichon et son atelier. — M. Roger Marx, Le salon d'automne. — Émile Michel, Artistes contemporains: Armand Charnay. — Édouard André, Swebach-Desfontaines (dernier article). — M. A. Dastray, Un roi peintre: Don Carlos Ier de Portugal — M. Pierre de Nolhac, Lady Dilke.

L'Arte VII. vol. I. Oswald Sirén, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco. — Pietro d'Achiardi, Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV. — Paolo d'Ancona, La miniatura alla Mostra senese d'arte antica. — A. Moschetti, Sull' autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni.

Kunst und Künstler. III. Jahrg., Heft III: Emil Heilbut, Figurenbilder von Corot. — W. Fred, Der Escorial. — D. S. Mac Coll, Whistlers Pfauenzimmer. — Jan Veth, Karneval in Augsburg. — Vincent van Gogh, Aus seiner Korrespondenz. — Felix Poppenberg, Sitzmöbel.

Die Rheinlande. IV. Jahrg., Heft 15: M. Seliger, Unsere Arbeit und Kunstarbeit im Dienste des Verkehrs (Schluß). — Rüttenauer, Eine »neue Ästhetik«. — R. Klein, Das Kaiser Friedrich-Museum. — W. Schäfer, »Raben«, von Wilhelm Schmidt. — F. Fries, Das Breviarium Grimani. — von Falcke, Modernes Silbergerät der Orivit-Aktiengesellschaft in Köln. — E. Haenel, Dresdener Spielzeug.

Zeitschrift für christliche Kunst. XVII. Jahrg., Heft 9: Alfr. Tepe, Die neue Filialkirche an der Werstener Straße zu Düsseldorf-Bilk. — A. Kisa, Die Technik des Wachseindruckes als Ersatz für Stickerei. — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. XXIX. 50. Frühgotisches, kupfervergoldetes, emailliertes Ciborium.

Kunst für Alle. XX. Jahrg., Heft 5: Thovez, Gaetano Previati. — Ad. Hölzel, Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild, II. — XX. Jahrg., Heft 6: Ad. Hölzel, Über künstlerische Ausdrucksmittel (Schluß). — XX. Jahrg., Heft 7: Johannes Manskopf, Böcklins Kindergestalten. — Ed. Eckert, Die geplante Neuregelung des Urheberrechtes an Werken der bildenden Künste.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

W. Bode, Altpersische Knüpfteppiche. 2. verm. Aufl. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Brosch. 8 M.

E. W. Moes, Handzeichnungen alter Meister der holländ. und vlämischen Schule im Kgl. Kupferstichkabinett zu Amsterdam. Komplett in zehn Lieferungen à 34 M. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

C. W. Schmidt, Das Wesen der Kunst. Leipzig, Otto Wigand. 3.60 M.

St. Beißel, S. J., Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. 2. Auflage, geb. 11 M. Freiburg, Herder.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 55: Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers von Ludwig Lorenz. Straßburg, J. H. Ed. Heitz.

Münsterberg, Japanische Kunst, I. Geb. 9.75 M. Braunschweig, G. Westermann.

Lübke-Semrau, Kunstgeschichte. Bd. II, Mittelalter. 13. Aufl. Stuttgart, P. Neff.

Stickelberger, Das Exlibris in der Schweiz und in Deutschland. Geb. Subskr.-Preis 10 M. Basel, Helbing & Lichtenhahn.

P. Ganz, Handzeichnungen Schweizer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts. Lief. 1. Subskr.-Preis 8 M. Basel, Helbing & Lichtenhahn.

Henrici, Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau. Geb. 5 M. München, D. W. Callwey.

Hubert von Herkomer, A Study and a Biography by A. L. Baldry. 63 M. Gr. Ausg. 105 M. London, Williams & Norgate.

Walter Crane, The art of Walter Crane by P. G. Konody. 63 M. Gr. numerierte Ausgabe 126 M. London, Williams & Norgate.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 10. 30. Dezember

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WIENER BRIEF

Von Ludwig Hevesi

Die Wochen vor Weihnachten bringen immer reges Leben in unsere Ausstellungsräume. Auch jetzt sind mehrere Ausstellungen zu erwähnen, die reichlichen Genuß boten. Vor allem die der *Sezession*. Sie hat, wie jedesmal, einen leitenden Gedanken, und zwar diesmal echt malerischer Natur. Es ist eine spezifische Farbenausstellung, und zwar förmlich zusammengestimmt, wie von der nämlichen Palette weg. Die Maler, die da zusammenkommen, etliche zum erstenmal in Wien, haben eine gemeinsame Vision der farbigen Welt und jene »primäre« Darstellungsmethode, die gleich von der Farbe ausgeht, um mitunter auch schon wieder bei der Farbe aufzuhören. Wir sehen *Besnard, Lucien Simon, Gaston La Touche, Jacques-Emile Blanche,* die Spanier *Hermen Anglada-Camarasa* und *Ramon Casas,* den jungen Brüsseler *Constant Montald,* dann *Wilhelm Trübner* und den Münchener *Christian Landenberger.* Es ist wie ein Panorama farbiger Vorgänge, zu bloß farbigen Zwecken. Und um diese als Gesamteindruck zusammenzufassen, ist der ganze Raum (von Architekt *Leopold Bauer*) im Sinne der äußersten Übersichtlichkeit gestaltet. Ein großer quadratischer Mittelsaal, von drei langen Viierecksälen umlagert, mit breiten Durchblicken, so daß man immer in allen vier Sälen zugleich ist. Ausstattung ganz enthaltsam, ohne dekorative Zwischenrufe, wie man in unserer obstruktionslustigen Zeit sagen darf.

Von *Besnard* sieht man zunächst einige Halb-Décolletés voll feinsten Reflexzaubers. Weiße Wäsche und zinnoberhaltiger Fleischton, modernisierter Rubens, übersteigert im Sinne unserer optischer empfindenden Zeit. Es ist ja mit unserer Netzhaut, wie mit dem Film des Photographen: beide werden, bei wachsenden Sehansprüchen der Menschen, von Jahr zu Jahr lichtempfindlicher. Wie Besnard von Rubensschen Momenten wimmelt, sieht man übrigens auch der jungen Dame in »Rückkehr vom Bade« an. Haltung von Kopf und Schultern, dann die dunkle Arabeske von Gewand in ihrem großen Wurf um die blanke Blöße her, erinnern plötzlich an die malerische Geberde der Helene Fourment im Pelz. Auch das lebensgroße Sitzbildnis der Frau Besnard ist da. Schwarze Toilette, Profil, elektrischweiße Seitenbeleuchtung. Man ist sofort an Bonnats Porträt seiner Mutter erinnert, und Bonnat war und ist doch ein guter Bourgeois. Deutlich hört man, wie die Damen der Familie sich bei den Malern alle modernen Experimente entschieden verbitten und so »solid« als möglich in ihrem Salon hängen wollen. Von *Lucien Simon* ist das beste Stück ein Bildnis des Malers Blanche. Er sitzt in seinem Atelier, von goldgerahmten Bildern umgeben und auch das Bild selbst ist altgolden umrahmt. Sein Lehnstuhl ist auch gelb, der Fleischton ebenfalls. Das ganze Bild ist eine vornehme Harmonie in Gelb, von feinem Grau durchhaucht. *Gaston La Touche* bringt reizende Farbenspiele von traumhafter Kühnheit. Ein »Théâtre-Concert«, ganz von der Feuerluft der Rampe umlodert, mit energischen Silhouetten von Fräcken und Zylindern, dazwischen allerlei Froufrou und unbestimmt aufblinkende Décolletés. Wer hätte solches früher zu malen gewagt. Ein anderes Bild heißt »Schumann«. Träumerische Musikzimmerstimmung mit düsterem Durchschuß. Es ist bezeichnend, daß jetzige Maler häufig in die Musikgeschichte hineingreifen. Früher gaben die Komponisten Töne zur Poesie her, jetzt liefern die Maler Farben zu den Tönen. So malte Klimt Schubert und sogar der Italiener Balestrieri den rassefremden Beethoven, eine Rührstückszene, deren Abdrücke sich über die ganze Welt verbreitet haben. Ein großes Bild La Touches heißt »Faunstochter«. Ein reich bestellter Soupertisch mit farbig verhängten Girandoles und mitten darauf, unter Blumen und Früchten hingegossen, ein nacktes Weib. Das Motiv ist phantastisch, aber doch nicht so aus der Luft gegriffen, als man glauben möchte. In den siebziger Jahren wurde bei einem hochgestellten Herrensouper zu St. Petersburg die fesche Pariser Schauspielerin Devéria in solchem Kostüm wie ein dressierter Hummer auf silberner Schüssel aufgetragen. Eine pièce de résistance . . . ohne Widerstand.

Von *J. E. Blanche* sind achtzehn Bilder vereinigt. Er ist wohl am bekanntesten durch die zahllosen Darstellungen jenes kleinen Mädchens (der Maurice Barrèsschen »Bérénice«), vor dem Empirespiegel, der richtigen psyché, im englischen Kinderstubenstile gekleidet, Greenaway-Biedermeier. Ein Figürchen, das an hölzerne Groschenpuppen erinnert, mit schwarz hinlackierten Scheiteln und rot aufgemalten Wangenrosen. In allen Variationen kindlichen Existierens hat

er sie gemalt. Nun aber ist sie herangewachsen und singt schon den Cherubin. In diesem reizenden Jungenkostüm, das an ein George Sandsches Porträt aus ihrer Geniezeit gemahnt, hat er sie nun auch lebensgroß gemalt. Auch eine lebensgroße »Pierrette«, in schwarzem Leibchen mit roten Korallen und brillant gemaltem weißen Atlasrock, geht in diesem Geleise. Blanche ist jetzt augenscheinlich von Millais beeinflußt, wie früher von Reynolds und Gainsborough. Er ist einer jener geistreichen Pariser Anglomanen (wie Tissot, Lepère und andere), die in den englisch-amerikanischen Gallomanen (von Whistler bis Oskar Wilde) ihr Widerspiel haben. Blanche hat in den letzten fünf Jahren einen großen Aufschwung genommen, ist namentlich ein glänzender Techniker geworden. Weniger stark ist seine Persönlichkeit, er steht immer im Banne eines ausländischen Vorbildes. Auch spanische Einflüsse haben sich seither geltend gemacht, besonders in tiefbrünetten Porträts (Maurice Barrès, Lucien Simon und andere). Sein großes Bild Rodins, aufrecht, mit grau gemengtem Mosesbart, die Fäuste auf ein großes rotes Buch gestemmt, dessen lebhafte Farbe die Töne der Figur entsprechend zurückdämpft, ist vortreffliche Malerei, doch reicht die Charakteristik lange nicht an das ganz einfach aufgefaßte, ganz beiwerklos gegebene Rodinbildnis Alexanders, das man 1900 in der amerikanischen Abteilung der Pariser Weltausstellung sehen konnte.

Ein ursprünglicheres Temperament sprüht aus den zahlreichen Bildern von *Hermen Anglada,* der nachgerade eine der Farbengrößen des Tages geworden ist. Sein großer »Hahnenmarkt«, den ich zuerst in Venedig gesehen, ist ein voller Ausdruck seines Wesens. Ein Wirbelwind von dünn gelöster, doch scharf pointierter Farbe, eine Lawine von kunterbunten Hähnen, von einem rußigen Gallego in schwarzgelb gestreiftem Umschlagtuch feilgehalten. Daneben ein »Jardin de Paris« mit grüner Phantasiearchitektur und elektrisch illuminierten Eleganzen. Dann allerlei Gruppen von Zigeunerinnen, in weitbauschigen Kleidern aus den blumigsten, schnörkeligsten Stoffen. Und wiederum »Pferde nach dem Regen«, Rapp und Schimmel, verwaschen und dampfend in ihrer eigenen Sauce. Und alle diese und auch andere Sachen mit dem gleichen Ungestüm, so farbenfroh als möglich vorgetragen. Man denkt an Zuloaga, der aber nachgerade in Schuhwichse watet, während Anglada auf der appetitlichen Seite der Erscheinungswelt bleibt. Einer seiner glänzendsten Kniffe ist das panaché. Einen besseren Ausdruck gibt es nicht. Man denke sich einen hellen Fleck, der einen abenteuerlichen Modehut bedeutet. Bei näherer Untersuchung entwirrt er sich als ein Durcheinander von geschlängelten, wulstig-knittrigen Schärpen, Bändern, Federn und Blumengewinden, jedes in einer anderen Farbe und doch alle zusammen fast weiß. Dieses Panachieren feinstgetönter Nuancen ist eigenster Anglada. Sein Kollege *Ramon Casas* geht schon zu sehr ins Säuberliche, leicht Pikante. Brüsseler Nachwuchs bester Sorte ist *Constant Montald.* Sein wandbreites Gemälde: »Die Fahrt nach dem Ideal« ist ein Phantasiestück, mit geflügelten Ruderern, die einen Kahn vorwärtstreiben. Gegend mit langen, geschwungenen Linien, alles stilisiert, Farbe wie aus alten Gobelins herausgewaschen. Eine große Abstraktion von den Realismen der Alltagswelt ringt darin nach Formulierung. Sie rang so schon bei den Präraffaeliten und wird niemals ausgerungen haben, solange suchende Seelen kommen. So eine Seele ist Montald. Eine ganze Reihe seiner Szenen oder Einzelfiguren, antikisierenden Schlages, scheint sich unter unseren Augen aus der Unsichtbarkeit zur Sichtbarbeit herauszuarbeiten. Plötzlich gewahren wir, daß er die halbverwischten pompejanischen Wandbilder nachempfindet, den intimen artistischen Reiz dieser Gemälderuinen. Er weckt verblichene Fresken aus ihrer Ohnmacht auf. Dann wieder sind es weibliche Akte, teils auf ornamentalen Linienzug, teils auf dekorativen Tonreiz gestellt; eine fahl blaugrüne Mischung, oft sehr reizvoll. Viel Genebel und Geriesel dabei, unbestimmtes Tasten nach unbekannten Möglichkeiten. Einige idyllische Landschaften, die ganz in grünlichen Duft gelöst an dem Auge vorbeizuschwimmen scheinen, haben eine besondere, delikate Note. Geahnte Paradiese, mit geläuterten Leiblichkeiten bevölkert, die man nur als unbestimmte Lichtwesen auftauchen sieht. Träume des Träumers. Auch für Kleinplastik ist der Künstler begabt; bald pompejanisiert er darin, bald greift er die Gegenwart beim Schopfe. Ein im Sturme taumelnder Matrose scheint mit seinem eigenen Gleichgewicht Ball zu spielen. Der junge Künstler wird gewiß noch von sich reden machen. Als der festgeschlossene Charakter, den man kennt, tritt *Wilhelm Trübner* mit einigen, draußen schon bekannten Bildern auf. Das große Reiterporträt im Freien wirkt auch in dieser bedeutenden Umgebung durch die kräftig aufgetragenen Lufttöne, die die Erscheinung in den natürlichen Freiluftflimmer auflösen, ohne ihr den Halt zu nehmen. Sehr interessant ist eine »Dame in Grau«, aus früherer Zeit; sie läßt noch an Manet denken. Viel Beifall findet auch der Münchener *Landenberger,* der zum erstenmal erscheint. Er hat hauptsächlich Badeszenen in heller oder dämmeriger Donauluft, schlägt einen tiefen Ton an und zeigt, wie innig in der Natur alles von allem durchdrungen ist. Wien ist in dieser Ausstellung, außer einer mächtig stilisierten Medaille von Prof. *Metzner,* nur durch eine Reihe Wiener Veduten von *Karl Müller* vertreten. Diese sechzehn Aquarelle waren sämtlich schon am ersten Tage verkauft. Die Motive haben den unverfälschten altwiener Reiz und der Künstler hat diesen nach seinem malerischen Gehalt dargestellt. Das bringt eine neue pikante Luft in das kuriose Winkelwerk und Gerümpel. Man staunt immer wieder, welche Fundgrube von unbeabsichtigter Romantik und unwillkürlicher Farbigkeit diese in Demolierung begriffene Kleinwelt der Großstadt war.

Altwien hat übrigens gleichzeitig noch an anderer Stätte einen großen Erfolg errungen. In der *Galerie Miethke,* die kürzlich in neue Hände übergegangen ist. Das ganze alte Kunsthaus, das in den letzten

dreißig Jahren so große Verdienste um die Wiener Kunstförderung hatte, ist von dem unverwüstlichen *H. O. Miethke* an Herrn *Paul Bacher* übergegangen. Sein künstlerischer Hausgeist ist *Karl Moll,* diese Sauerteignatur, die schon so viel Leben in die Wiener Kunst gebracht hat. Seine erste Ausstellung galt unserem Altmeister *Waldmüller,* den er schon auf der letzten Dresdener Ausstellung, in ihrem denkwürdigen retrospektiven Teile, in so günstiges Licht gerückt hat. Bei Miethke hatte er nun 41 Bilder vereinigt, denen sich dann noch etliche vollwertige Nachzügler anschlossen. Das größte Aufsehen machte das figurenreiche Eltzsche Familienbild aus dem Jahre 1835, das durch die Abbildung in meinem Buche »Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert« zuerst wieder notorisch geworden. Zehn Bildnisse in schneegekrönter Salzkammergutgegend, die größte Gediegenheit bis in das kleinste Beiwerk. Es war mir eine Freude, in Dresden zu sehen, wie dieses so unbewußt dreinschauende Meisterwerk international bewundert wurde. Manche Perlen der Ausstellung waren dem Wiener Kunstfreund seit Jahren geläufig, aber wer sollte die köstlichen alten Weiberchen und gewisse ganz erstaunliche Landschaften, wie das Mauthner-Markhofsche Frühlingsbild, oder das Fürst Liechtensteinsche Wienerwaldbild (jetzt Moderne Galerie), oder die kleine Schönbrunner Ruine nicht gerne wiedersehen? Anderes war dem Gedächtnis unserer Zeit fremd. So das große Bild: »Badende Frauen« (1848). Sechs weibliche Akte (Waldmüller als Aktmaler!) in tadelloser, wenn auch zeitgemäß zahmer Durchführung. Man erinnert sich an altwiener Tafelaufsätze mit solchen Porzellanfiguren. Die Antike scheint durch Ferdinand Raimund hindurchgegangen und als »Fee« wieder erschienen zu sein. Dabei unabweisbare Anklänge: eine »mediceische« Geberde, eine deutende Hand Dianas, die den Aktäon erblickt. Sehr eigen, den grundbürgerlichen Meister auf dieser Fährte zu sehen. Dann unter den Genrebildern: »Der Brief«, mit der schönen Dame in bauschiger weißer Seide, die weiße Marmorvase mit mächtigem bunten Blumenstrauß auf der blumenbunten Tischdecke, bei vorzüglich geführtem Licht. Welche gediegene Liebe in alledem. In einem anderen Kabinettstück, wo der Gatte am Schreibtisch sitzt und die schöne junge Frau ihm den Imbiß bringt, möchte man partout die Goldschrift auf dem Rücken der alten Lederbände lesen. Und dabei sieht all dieses Kleinzeug gar nicht geleckt und gepinselt aus; es ist so von selbst gekommen, in seiner angeborenen Biederkeit, und der Meister verbreitet eine solche Suggestion von Mühelosigkeit, daß einem nie peinlich zumute wird, wie den gewissen Putzigmalern des Kunstmarktes gegenüber. Diese schlichte Wahrheit und niemals zaudernde Malfertigkeit macht aus manchem einfachen Bürgerporträt ein Musterstück, an dem sich jeder Maljüngling ein Beispiel nehmen könnte. Ein Rembrandtsches Selbstbildnis aus der ersten Periode ist so gekommen. Eines der eigentümlichsten Porträts (und ganz unbekannt) ist das lebensgroße Brustbild des Erzherzogs Franz Karl, Vaters des Kaisers Franz Josef, aus dessen intimstem Privatbesitz (1839 gemalt). Waldmüller ist jetzt ein Mittelpunkt des kunstgeschichtlichen Forschens in Wien, zunächst im Hinblick auf das große, vom Unterrichtsminister Dr. *v. Hartel* angebahnte Waldmüllerwerk. Dieser Vergangene geht augenscheinlich einer großen Zukunft entgegen.

Die Herbstausstellung im *Künstlerhause* hat diesmal keinen hervorstechenden Charakterzug. Ein Saal vereinigt Bilder und Studien des Zimmermannschülers *Adolf Ditscheiner* (geb. 1846, gest. 12. Januar 1904). Der bekannte »Maler des Frühlings«, wie ihn der Prinzregent von Bayern nannte, wegen seiner roten und weißen Blütenbäumchen, die auf allen deutschen Ausstellungen kamen und gingen. Ditscheiner war eine gründlich geschulte, ansprechende Malernatur, ohne starke Eigenart. Er berührt sich vielfach mit seinen Schulgenossen, namentlich Schindler und Jettel, aber auch der Einfluß Pettenkofens, ja Makarts gibt sich oft genug kund. Der Künstler stand bis ans Ende auf seiner Höhe. So noch in seinem letzten Bilde, wo unter blauem Himmel Kartoffelkraut verbrannt wird. Mit Pinsel und Palette in der Hand starb er auch, am Herzschlag, nach anderthalbjähriger Krankheit. Weiterhin fesseln zwei Kollektionen. Die eine von *A. H. Schram,* der diesen Sommer mit Rudolf Swoboda zwei Monate in Damaskus verlebt und eine reiche Ausbeute an Bildern und Studien mitgebracht hat. Es sind vortreffliche Orientalia darunter, tonige, farbige Sachen, in denen auch die »süße« Gefahr glücklich vermieden ist. Der andere ist der Deutschrusse *Nikolaus Schattenstein,* ein Michael Beer-Pensionär, den ich voriges Jahr in Rom und Capri an der Arbeit sah. Er ist entschiedener Licht- und Luftmensch und hat für diese Probleme ein ausgesprochenes Talent. Seine Ausstellung ist ein Erfolg. Ein dritter Raum ist vom »Jungbund« besetzt, dessen Schneemaler *Friedrich Beck, Otto Barth* und *Adolf Groß,* neben anderen Talenten, sehr lebensfähig wirken. Die Berliner *Karl Kappstein* und *Karl Langhammer* zeigen in langen Reihen von Blättern ihre neuesten Monotypien. Sie malen auf eine versilberte Kupferplatte sehr rasch mit Ölfarbe, der ein flüchtiges Öl beigemengt ist, und drucken auf eigens konstruierter Handpresse, ohne besondere Kraftanwendung, unter Vermeidung jeder Retusche. Der Eindruck ist unmittelbar und frisch, jeder Punkt sitzt fest und wird rein wiedergegeben, die Wirkung ist angenehm luftig. In dem gemischten Teile der Ausstellung fallen besonders die Kinderporträts von John *Quincy Adams* auf, der sich seit drei Jahren überraschend vertieft. Die Habitués dieser Abteilung (*Pippich, Geller, Tomec, Merode, Kinzel, Hessel, Zetsche* und andere) sorgen für den bürgerlichen Weihnachtsbedarf.

Schließlich sei ein Blick in den *Hagenbund* geworfen. Seine sehr ansehnliche Herbstausstellung überraschte vor allem durch einen ganzen Saal voll Bilder und Studien *Max Liebermanns.* Von dem »Kartoffelacker« (1875) an bis auf diesjährige Bilder (»Bauernhaus in Edam«, vom Unterrichtsminister für

die Moderne Galerie erworben) sieht man seine malerische Biographie ausgebreitet. Darunter Hauptwerke, zum Teil aus der Berliner Nationalgalerie: die »Schusterwerkstatt«, die große »Flachsscheuer in Laaren« (1887), die »Bleiche« (1882), auch »Simson und Delila«. Den Lesern der »Kunstchronik« ist über alle diese Dinge nichts Neues mehr zu sagen. Besonderes Vergnügen machen auch wieder die zahlreichen Studien, in denen die unwägbaren Dinge dem Auge fühlbar werden, und die summarischen Zeichnungen, in denen mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Andeutungen erreicht wird. Im übrigen zeigt die Ausstellung vielfachen Fortschritt der Jüngeren (*Hugo Baar, Irma v. Dutczynska, Aug. Roth, Rudolf Junk, Viktor Stretti* und andere). Einige Honoratioren und Gäste (*Goltz, Hudecek, Uprka, Ranzoni, Luntz* und andere) haben auffallend gut ausgestellt.

WITTENBERG DIE GEBURTSSTÄTTE DER DEUTSCHEN RENAISSANCE?

Von Berthold Daun

Der kleinste archivalische Fund, der über einen bestimmten Lebensabschnitt eines Meisters Auskunft gibt, kann zu bedeutsamen Schlüssen führen und beantwortet zuweilen manche *»Frage«*, die jahrzehntelang die Kunstforschung beschäftigt hat. Aber eine neu aufgefundene Notiz kann auch zu der wunderlichsten Behauptung verleiten, und der glückliche Finder geht dann in seiner Freude sogar so weit, ein Faktum, woran sich eben nicht rütteln läßt, gewaltsam über den Haufen zu werfen. Die neue Behauptung würde freilich von vornherein nicht ernst genommen werden, wenn nicht eine urkundliche Nachricht scheinbar dafür spräche.

Dr. Robert Bruck schreibt in seinem Buche: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst[1]), von dem er in manchen Punkten ein neues Bild zeichnet, auf Seite 83 folgenden unzulässigen Passus: »In Wittenberg lernen die deutschen Künstler den Akt kennen, hier wurden Adam und Eva von Dürer, Meit und Cranach geschaffen, das intensive Studium des Nackten aber durch den Italiener Jacopo de' Barbari vermittelt. Mir scheint dieser Zusammenhang für unsere deutsche Kunstgeschichte von höchster Bedeutung. Er läßt uns *Wittenberg als die Geburtsstätte unserer deutschen Renaissance* und *das Jahr 1504 als das Geburtsjahr derselben* erkennen.«

Man fragt sich, welche feststehenden Tatsachen konnten Bruck zu diesen fast chauvinistisch klingenden Schlüssen führen?

Dürers Kupferstich Adam und Eva von 1504 hat als Wasserzeichen den Wittenberger Ochsenkopf. Deshalb, schließt Bruck, ist dieser Stich in Wittenberg angefertigt (!) und zeigt den ersten Akt im Renaissancesinne in Deutschland; also vollzog sich damals in Wittenberg die Geburt der deutschen Renaissance (!).

Bald nach der Rückkehr von seiner Wanderschaft nach Nürnberg verließ Dürer, nachdem er geheiratet hatte, auf einige Zeit seinen Geburtsort und war Ende 1494/95 für den Kurfürsten Friedrich den Weisen in Wittenberg tätig[1]). Dieser sächsische Landesherr war einer der wenigen Fürsten, die sich der deutschen Kunst annahmen, und hatte schon früher mit Dürers Lehrer Michael Wolgemut in Verbindung gestanden. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß derjunge Meister vielleicht durch Vermittelung Wolgemuts eine Begegnung mit dem Kurfürsten hatte, als dieser sich 1494 in Nürnberg aufhielt. Nachdem Dürer für Friedrich den Weisen, der dessen erster fürstlicher Gönner wurde, mit Malereien im Wittenberger Schlosse beschäftigt gewesen war, finden wir ihn seit 1495 in Nürnberg wieder fest ansässig. Die von Terey ausgesprochene und von Händcke wiederholte Vermutung Dürer sei nach der Rückkehr von der Wanderschaft nach Italien gegangen, erweist sich hiermit als irrig[2]).

Die Beziehungen Dürers zum Kurfürsten blieben in der Folgezeit bestehen. Im Jahre 1496 hatte Friedrich der Weise das heute in Dresden befindliche Altarwerk bestellt und im selben Jahre noch bekommen. Vom Jahre 1501—1503 hatte er einen Knaben, für den er väterlich sorgte, bei Dürer in die Lehre gegeben[3]), und 1503 berief er den Meister zum zweitenmale nach Wittenberg, um bei der inneren Ausschmückung des Schlosses tätig zu sein. Dürer war jedoch im folgenden Jahre schon wieder nach seinem Heimatsorte zurückgekehrt, denn das erfahren wir aus der Notiz, daß er mit seiner Frau Agnes in der Woche vom 10.—17. August 1504 bei Jacopo de' Barbari, mit dem zusammen er im vorigen Jahre vom Kurfürsten berufen war, auf kurzen Besuch in Wittenberg weilte[4]).

Dürer hat seinen Stich Adam und Eva 1504 datiert. In Nürnberg also, wo er wieder sein eigner Herr war, hat er Zeit gefunden, Proportions- und Aktstudien zu machen. In Nürnberg ist natürlich auch der Druck der fertigen Platte besorgt. Daß die Drucke als Wasserzeichen »den Wittenberger Ochsenkopf« haben, wie Bruck nachdrücklich hervorhebt, beweist doch gar nichts.

Wenn Bruck sich die kleine Mühe gegeben hätte, noch andere Dürerstiche daraufhin zu untersuchen, so würde er entdeckt haben, daß eine ganze Reihe von Blättern aus früherer und späterer Zeit als Wasserzeichen denselben Ochsenkopf haben. Dann müßten ja alle diese Stiche in Wittenberg entstanden sein! Hausmann sagt in seiner Einleitung[5]), daß die Hauptpapiersorte, die Dürer in der ersten Zeit verwendete, den Ochsenkopf trug, ein Zeichen, das sich

---

1) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 45, Straßburg, J. N. Ed. Heitz, 1903.

1) In den Amtsrechnungen Wittenbergs 1494—1495 steht: »Item ij ß xl gl. Albrecht maler von der ussladung treu malen« vgl. Bruck, p. 145.

2) Térey, Albrecht Dürers venezianischer Aufenthalt 1494—1495, 1892. Händcke, Die Chronologie der Landschaften Dürers, 1899.

3) Bruck, p. 146. Dürer bekam dafür Lehr- und Kostgeld.

4) Bruck, p. 167.

5) Hausmann, Die Wasserzeichen bei Dürer.

schon in großer Verschiedenheit auf den ältesten Bücherdrucken und auch auf Martin Schongauers Stichen findet. Die sehr dünne und feine Papiersorte ist, um nur einige Beispiele anzuführen, für den Stich B. 35 (Maria, das Kind säugend) vom Jahre 1503 benutzt, desgleichen für die Stiche der großen Fortuna, Amymone, des kleinen Kuriers und für mehrere im ersten Jahrzehnt entstandene Blätter[1]).

Wittenberg als die Geburtsstätte der Renaissance anzusehen, war demnach reine Illusion. — Aber selbst wenn der Stich Adam und Eva in Wittenberg entstanden wäre, würden diese beiden Aktfiguren überhaupt das erste Zeugnis für die Renaissancebetätigung in Deutschland sein? Selbst in diesem Falle würden wir die ersten Renaissanceerscheinungen nicht in Wittenberg, sondern in Nürnberg finden, so daß Nürnberg die Geburtsstätte der deutschen Renaissance ist und bleibt, denn Dürer war ja nicht der einzige, der renaissancemäßig zu arbeiten begann. Auch Peter Vischer der ältere hatte schon um 1504 die Vorzüge der italienischen Kunst erkannt. Freilich äußerte sich bei ihm die neue Kunstweise zunächst noch nicht im Akt, sondern in der Dekoration. Vor allem aber wurden die Nürnberger Meister mit den italienischen Formen durch einen Meister, dessen Bedeutung für die Wandlung der deutschen Kunst keineswegs zu unterschätzen ist, direkt bekannt gemacht, nämlich durch Jacopo de' Barbari, dessen zweite Heimat schon in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts Nürnberg geworden war.

Der Verkehr mit diesem italienischen Meister in Nürnberg führte den jungen Dürer früh auf das Studium von Renaissance-Stichen und -Skizzen, die hier infolge des regen Handelsverkehrs zwischen Nürnberg und Venedig genugsam in Umlauf waren. Barbaris Unterrichtsstunden erweckten in Dürer weiter das Verständnis für den Akt. Die alte Ansicht, daß Dürer auf seiner ersten Wanderschaft in Venedig mit Barbari zusammengetroffen sei, ist irrig. Ich behaupte: *Dürer kam zum erstenmal 1505 nach Venedig* und auf seiner ersten Wanderschaft hat sein Fuß italienischen Boden nicht betreten. Die Flut der Entgegnungen glaube ich durch nachfolgende Ausführungen abdämmen zu können.

Alle, die in jüngster Zeit über Dürers Verhältnis zu Barbari geschrieben haben, haben nicht vermutet, daß ich bereits vor acht Jahren in meinem Krafft[2]) die Behauptung ausgesprochen habe: *Dürer ist gleich nach der Rückkehr von seiner Wanderschaft in Nürnberg zu Barbari in Beziehung getreten.*

Barbari war 1503 mit Dürer nach Wittenberg berufen und dort bis 1505 tätig gewesen. Auf Kosten des Kurfürsten wurde Barbari, der gern Universitätsprofessoren bei sich zu Gaste sah, verpflegt. Im Jahre 1504 wurde er zum Hofmaler ernannt. Während des Wittenberger Aufenthaltes arbeitete er außerdem, aber wohl immer nur vorübergehend, in den Schlössern zu Torgau und Lochau. Ferner ist urkundlich bekannt, daß er mit Joachim I. von Brandenburg im Jahre 1508 in Frankfurt a. O. weilte, seit 1510 aber als Hofmaler im Dienste der Statthalterin Margarethe in den Niederlanden weilte. Nachdem er 1511 bereits pensioniert war, wird er 1516 als verstorben erwähnt. Weil Neudörffer über diesen wälschen Meister in seinen Aufzeichnungen über Nürnberger Künstler berichtet, muß er in Nürnberg bekannt und beliebt gewesen sein. Neudörffers lobende Erwähnung und Pirkheimers Interesse für diesen Meister lassen einen längeren Aufenthalt in Nürnberg voraussetzen[1]). Vermutlich war er 1498—1500 in Venedig, wo er an dem bekannten großen Holzschnitt der Ansicht Venedigs arbeitete. Die Zeit von 1500, wo er wieder in Nürnberg genannt wird, bis zur Übersiedelung nach Wittenberg kann für ihn nicht genügt haben, so festen Fuß in Nürnberg zu fassen; vor dieser Zeit muß ein längerer Aufenthalt dort stattgefunden haben. Neudörffers Bericht befestigt meine Meinung, denn ihm zufolge ist Hans von Kulmbach Barbaris Lehrjunge gewesen. Da dieser um 1475 geboren ist, muß seine Lehrzeit bei dem fremden Meister etwa in die Zeit 1490—1495 fallen, Barbari mußte also damals in Nürnberg ansässig sein. Hinzu kommt Dürers wichtige Stelle in seiner Proportionslehre, daß er, als er noch jung war, von Barbari in der Proportion unterwiesen sei. Dürers auffallende Äußerung in seinen venezianischen Briefen aber lichtet das Dunkel völlig: wenn er 1506 aus Venedig schreibt, das »Ding«, das ihm vor elf Jahren gefallen habe, ihm nun nicht mehr gefalle, so spricht er damit aus, daß er, nachdem er an Ort und Stelle die Renaissance gründlich kennen gelernt habe, nun über Barbaris Kunst anderen Urteils sei. So stimmt auch Dürers Rechnung, und er hat sich nach Grimms Annahme nicht um ein Jahr geirrt. »1495«, gleich nach seiner Wanderschaft, traf er vor oder nach seinem ersten kurzen Wittenberger Aufenthalt mit Barbari zusammen und zwar in Nürnberg! Freilich finden ich in den frühen Werken Dürers aus den neunziger Jahren manche Anklänge an italiensche Vorbilder; dieser italienische Einfluß geht jedoch einfach auf italienische Gemälde, Stiche und Zeichnungen zurück, von denen der eifrige Sammler Dr. Hartmann Schedel gewiß schon eine reiche Sammlung besaß. Die Zeichnung Dürers nach dem Apoll von Belvedere geht sicherlich auch auf eine der vielen Vorlagen zurück, die er in der Studienmappe Barbaris vorfand, oder die er sonstwo in Nürnberg auftreiben konnte. Ebenso verhält es sich mit der Uffizienskizze des Kindes. Damit erweist sich der sogenannte *erste Aufenthalt Dürers in Venedig* als

1) Nach 1511 ist dasselbe Papier verwendet, neben der zweiten Papiersorte der ersten Periode mit gotischem 𝔭 als Wasserzeichen. Bei ersten Drucken vom Jahre 1518 wurde Papier benutzt, das einen Ochsenkopf mit Schlangenstab darüber als Wasserzeichen hat.

2) Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit Berlin 1897; p. 125—127.

1) In der Campischen Neudörffer-Ausgabe findet sich das irrtümliche Todesjahr 1500. Die Zahl wird in der Campischen Handschrift, deren Abweichung von der verlorenen Originalhandschrift nicht festzustellen ist, erst später hinzugefügt worden sein.

weiter nichts als *eine von vielen nacherzählte Fabel,* die hoffentlich endlich ausgemerzt sein wird![1])

Wenn Dürer 1494 in Italien geweilt und die Fülle der oberitalienischen Renaissancewerke auf ihn eingewirkt hätte, so glaube ich fest, daß die Einwirkung der reizbaren neuen Kunst auf das jugendliche, für neue Eindrücke offen empfängliche Gemüt dieses rezeptiven Künstlers bei weitem prägnanter gewesen wäre. Welche überraschenden Wandlungen erfährt er aber während seines venezianischen Aufenthalts 1505! Wie saugt er förmlich das italienische Formengefühl ein, und mit welchem gründlichen Verständnis weiß er italienisch zu zeichnen und zu komponieren! Dem gegenüber ist der italienische Einfluß in den Werken der neunziger Jahre gering; schon damals würde er sich mit einer unvergleichbaren Intensivität geäußert haben, wenn Dürer eben die Renaissance in Italien gesehen hätte. Auf eins nur sei hier erlaubt hinzuweisen: Ein Meister, auf den die dramatische Belebung und die eindringliche Händesprache der Lionardogestalten einen so tiefgehenden Einfluß ausübten, wie dies in dem Bilde des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten hervorspringt, kann nicht taub für diesen Charakterzug der italienischen Malerei bei einem früheren Aufenthalte in Italien geblieben sein. In welch frappanter Weise äußert sich z. B. das Renaissancegefühl in den Vischerschen Werken, als Peter der jüngere aus Italien in seine Heimat zurückgekehrt war und der Altmeister und der Sohn die Renaissancebahn beschritten! Zwar finden sich in Dürers Erzeugnissen nach der Wanderschaft Reminiszenzen an Renaissance, auch zeigt sich zugleich ein Zug ins Große, mit einer mächtigen Wucht in der herben dramatischen Auffassung verbunden; allein alles dies erscheint im Verhältnis zur späteren Zeit gering. Vieles läßt sich direkt auf die Kupferstiche Mantegnas, die er in Nürnberg sehen konnte, zurückführen. Später wirken Dürers Figuren lebendig und monumental, und diese Wirkung beruht darauf, daß er in Venedig gelernt hat, auf Kontraste hin zu komponieren und diese Gegensätze auch in der lebendigen Charakteristik auszudrücken. Hätte man nicht, da man eine erste Italienfahrt Dürers für unumgänglich hielt, aus Konsequenz auch eine für den Altmeister Peter Vischer annehmen müssen? Die von ihm um 1504 nach Krakau gelieferten Grabplatten[2]) zeigen bereits ein feines Verständnis für die italienischen Ornamentformen, und damals hatte doch noch keiner seiner Söhne Italien gesehen. Einzig und allein ging diese Stiländerung des Altmeisters Vischer in *Nürnberg* vor sich, und sie ist auf dorthin vermittelte italienische Vorlagen zurückzuführen. Vermutlich gewann auch schon in dieser Zeit Jacopo de' Barbari für Vischer Bedeutung, der mit diesem bei Gelegenheit des Torgauer Gusses in geschäftlicher Verbindung stand. Daß in der Vischerschen Gießhütte Barbaristiche noch in späterer Zeit bekannt waren, beweisen einige Vischerwerke.

Dürer war also keineswegs der einzige Meister, der sich früh der Renaissance zuwandte. Deshalb durfte Bruck, wenn er auch den Irrtum beging, das Erscheinen des Stiches Adams und Evas nach Wittenberg zu verlegen, nicht unvorsichtig folgern, das damals im Vergleich zu Nürnberg unbedeutende sächsische Städtchen sei die Geburtsstätte der deutschen Renaissance. Wie Dürer als erster den Akt im antiken Sinne der deutschen Kunst schenkte, — Cranachs abstoßende und fast durchweg anormale Figuren kommen gar nicht in Betracht — so führte Vischer als erster die Renaissanceornamentik der Nürnberger Plastik zu. Dies geschah bald nach 1504!

(Schluß folgt.)

1) Die Ansicht von Trient von 1495 beweist noch längst nicht den frühen Aufenthalt in Venedig. Wie viele kommen heute nach Südtirol, ohne Italien gesehen zu haben! — Als dieser Aufsatz bereits der Redaktion übersandt war, entschied sich Jaro Springer in einem in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin gehaltenen Vortrag über Dürers frühe Holzschnitte dafür, daß Dürer während der Wanderschaft nicht in Venedig war.

2) In meiner binnen kurzem bei Velhagen & Klasing erscheinenden Vischer-Monographie werden diese teils noch unbekannten Tafeln abgebildet sein. Einige befinden sich schon in meinem Veit Stoß.

NEUES AUS VENEDIG

Vor geraumer Zeit schon beschloß man die Loslösung der großen Freske des Guariento im großen Konsiliumsaale des Dogenpalastes. Stefanoni, durch seine derartigen Leistungen durch ganz Italien rühmlich bekannt, wurde zu dieser Arbeit von Bergamo berufen und hat zunächst als Probe drei Quadratmeter unten zur rechten Seite des Bildes gelöst und auf Rahmen gebracht. Nachdem so die Gewährleistung der völlig sicheren Hand von neuem gegeben war, wurde genanntem Herrn der Auftrag erteilt das ganze riesige Gemälde zu lösen. Wenn erst die im bösestem Zustande befindliche Mauer selbst restauriert sein wird, wird die Freske für immer sichtbar an einer anderen Stelle des Palastes angebracht werden. Man beschloß, derselben den Platz im früheren Bessarionsaale, dem Vorzimmer der einst dort befindlichen Marciana, anzuweisen. Sie wird demnach die entgegengesetzte Seite derselben Mauer bedecken, so daß das große Paradies des Tintoretto, welches so lange die Freske bedeckte, dieser von da ab den Rücken kehren wird. Wie zugegeben werden muß, ist dies die beste Lösung der schwierigen Frage. Zahlreiche gute Photographien, sowohl der ganzen Freske als der Einzelheiten sind, mittlerweile angefertigt worden und käuflich zu haben.

Die beiden Erzfiguren auf der Terasse des Uhrturmes, kürzere Zeit unter Gerüst, sind nun vollkommen restauriert. Man fürchtete schon, daß sich die Arbeiten so ins Unendliche ziehen würden, wie die Eröffnung der Markusbibliothek, welche nun endlich in ihrem neuen schönen Lokale, dem ehemaligen Münzgebäude am 19. Dezember erfolgt ist. — Nur schade, daß der prachtvolle monumentale Brunnen (von Danese Cataneo), welcher dem ehemaligen jetzt zum Lesesaal umgestalteten Hof schmückte, wer weiß auf wie lange, verschwunden ist. Er wurde in seine Teile zerlegt »magaziniert«. Ihn in ein Museum zu bringen würde nichts besseres bedeuten. Nur auf einem der hiesigen nicht allzugroßen »Campielli« aufgestellt, würde er seine Auferstehung feiern können. Nach des Galeriedirektors Cantalamessa Vorschlag würde er sich am besten in das Architekturbild, vor dem Palazzo Pisani (St. Stefano) aufgestellt, einfügen.

Cantalamessa ist es dieser Tage geglückt für unsere Galerie der Akademie zwei außerordentlich schöne kleinere (1 m breite und 0,40 m hohe) Bilder von A. Schiavone zu erwerben, welche sich durch vortreffliche Erhaltung und kräftige Farbe auszeichnen. Es sind in denselben antike Fabeln illustriert, an welchen Gegenständen unsere Galerie bisher sehr arm war.

Die schönen Fresken, welche V. Bressanin im großen Saale des hiesigen Konservatoriums malt, von welchen ich bei deren Inangriffnahme berichtete, schreiten ihrer Vollendung entgegen. Der genannte Saal, Palazzo Pisani St. Stefano, vom prächtigen Deckengemälde des 17. Jahrhunderts geschmückt, dessen Eingang ein stolzes Gitter von Corinthmetall bildete wurde durch Verkauf des großen in Öl gemalten Plafonds, sowie des Gittertores nackt und bloß gelassen, als der hiesige Stadtrat, leider zu spät, sich zum Ankaufe des ganzen Anwesens entschloß, um das Konservatorium dahin zu verlegen. Auch die schöne Treppe hat bei diesem Verkaufe ihre vortrefflichen zahlreichen Statuen verloren. Alles ging an einen Pariser Antiquar. — Bressanin bot sich nun an, den nun kahlen Saal gegen bloße Entschädigung der Auslagen auszumalen. Seit lange nimmt den tüchtigen Künstler die Arbeit in Anspruch, in welcher er die dankbare Aufgabe sich gestellt hat, eine Verherrlichung der Musik in ihren verschiedenen Äußerungen zu geben. Man hofft den Saal gelegentlich der Eröffnung der großen Internationalen Ausstellung im Frühling eröffnen zu können. Zu beklagen ist, daß die für den Saal zu große Orgel zu viel Raum beansprucht. Vielleicht gelingt es dem jetzigen jungen Direktor des Konservatoriums, E. Wolf-Ferrari, mit seinem Plane durchzudringen, der Orgel ihren Platz hoch oben im Fond vor der umlaufenden Galerie anzuweisen, was im dekorativen Sinne (sowie akustischen) dem Saale zum größten Vorteile gereichen würde. Mit Bressanins Malereien ist eine Tat zu begrüßen, welche seit langen, langen Zeiten wieder die erste Manifestation monumentaler Malerei in Venedig genannt werden muß, zu welcher Bressanin vor allen andern berufen zu sein scheint.

Mehr als irgendwo sind hier in Venedig Wiederherstellungen auf architektonischem Gebiete mit Freuden zu begrüßen. So ist unlängst eine jener für Venedig so charakteristischen großen, vom Hofe des Palastes ins Hauptgeschoß hinaufführenden unbedeckten monumentalen Treppen wiedererstanden. Im Palaste (einst Giustinian) des bekannten Musikers Grafen Sernagiotto, neben Palazzo Foscari am Canal grande gelegen, war der Hauptschmuck des mächtigen Hafens, die »Scala scoperta«, spurlos verschwunden. Man sah oben nur noch das Portal, welches zu ihr führte. (Es gab Zeiten, wo in Venedig, besonders nach dem Falle der Republik, ganze Paläste als Steinbruch nach und nach verbraucht wurden. Ein ähnliches Schicksal mag der prachtvollen Treppe geworden sein.) Dem kunstsinnigen Besitzer des genannten Palastes ist es nun gelungen, daß die Treppe wieder in voller Schönheit seine Behausung ziert und wir so hier wieder eines der schönsten Beispiele derartiger Prachtstücke haben. Sie war, auf gotischen Bogen ruhend, ganz von neuem zu erbauen, was in voller Stilreinheit vortrefflich gelungen ist. Der Hof dieses Palastes ist einer der sehenswertesten in Venedig. Eine der schönsten Brunnenbrüstungen gereicht ihm außerdem zur ganz besondern Zierde. Es hat sich diesen Palast der einst so viel gerühmte Natale Schiavoni ermalt, der hier als reicher Mann starb. Bekam er doch für eine Kopie der Assunta Tizians in Originalgröße vom Kaiser von Rußland 24000 Francs nebst einer auf ihn geprägten goldenen Medaille. Nicht minder glücklich war der Großvater des jetzigen Besitzers, Felix Schiavoni. Beide Schiavoni hatten solche Erfolge der geringern Anzahl tüchtiger Maler Italiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu danken. Der genannte Palasthof ist vom Campiello dei Squellini aus zugänglich, leicht kenntlich an großem gotischen Portale.

Seit langen Zeiten ist in Venedig nicht so viel gebaut worden wie in den letzten Jahren. In allen Teilen der Stadt erheben sich bequem eingerichtete Häuser für Arbeiter an Stelle kleiner schmutziger Baracken. Neue Plätze wurden durch Niederreißen feuchten Gewinkels geschaffen. ohne dem Charakter der Stadt allzusehr Gewalt anzutun. — Dies alles entzieht sich jedoch dem Auge des flüchtigen Besuchers. Was jedoch am Canal grande geschieht, muß in die Augen fallen: So wurde dieser Tage der kleine neu errichtete Palast des Grafen Nigra enthüllt. Architekt Sardi hat hier bewiesen, was auch bei bescheidenen Mitteln und Dimensionen geleistet werden kann, wenn sich nur Geschmack mit Respekt vor der Tradition venezianischer Architektur bei koloristischem Sinne zu einem harmonischen Ganzen verbinden, wie es hier in hohem Grade der Fall ist. Das Gebäude liegt in der Nähe des Bahnhofes. Die vorgelegte große Gartenterrasse bildet die Ecke da wo ein kleiner Seitenkanal abbiegt, so daß der Bau sehr günstig seine zwei Seiten zeigt und in Verbindung mit der Terrassenbrüstung und den Eingangstoren der rückliegenden Umfassungsmauer ein außerordentlich malerisches Ganze bildet. Es wäre nur zu wünschen, daß das abscheuliche Haus zur Linken ebenfalls niedergerissen werden dürfte, um einem weiteren Bau Sardis zu weichen, da gerade an jener Stelle der Canal grande sehr arm ist an nennenswerten Gebäuden.

Venedig, im Dezember 1904. *AUGUST WOLF.*

A. G. MEYER †

Am 17. Dezember starb in Berlin der Professor an der Technischen Hochschule und Lehrer an der Kgl. Kunstschule Dr. Alfred Gotthold Meyer im Alter von nur vierzig Jahren. Wir betrauern in ihm einen der fähigsten, eifrigsten und ideenreichsten unter den Berliner Kunsthistorikern. Seine frühesten größeren Arbeiten sind den plastischen Denkmälern der italienischen Frührenaissance gewidmet. Später faßte er seine Studien auf diesem Gebiet in dem zweibändigen Werke über die oberitalienische Frührenaissance zusammen. Auch seine auf ein größeres Publikum berechneten Arbeiten, die sich durch wissenschaftliche Gediegenheit bei ansprechendster gemeinverständlicher Form auszeichnen, galten vorzugsweise Bildhauern, so die Monographien über Canova, Begas und zuletzt Donatello (1902). Seit einer Reihe von Jahren konzentrierte sich sein Interesse immer mehr auf Fragen kunstgewerblicher Natur, deren Verständnis er nicht nur durch lichtvolle Darstellung der historischen Entwickelung, sondern auch durch grundlegende ästhetische Betrachtungen zu erschließen suchte. Von dem großen Werke über die »Möbelformen« konnte er noch drei Hefte vollenden. Seine zahlreichen Vorträge, durch die er neben dem akademischen Unterricht auch die breitere Öffentlichkeit für künstlerische Fragen zu gewinnen trachtete, erfreuten sich einer außerordentlichen Beliebtheit. Mitten aus umfassenden Plänen und Vorarbeiten für neue Werke riß den Unermüdlichen eine Blutvergiftung, deren immer weiter um sich greifenden Verheerungen gegenüber auch die Kunst der berühmtesten Ärzte sich machtlos erwies. Was seine Freunde und Schüler und was die Wissenschaft an ihm verloren, hat Geheimrat Julius Lessing bei der Trauerfeier in tief empfundenen und ergreifenden Worten ausgesprochen. *G.*

HOLLÄNDISCHE NEUIGKEITEN

Im Haag starb am 14. Dezember im Alter von 67 Jahren der Genremaler *Philip Sadée*, welcher bekannt war durch seine dem holländischen Fischerleben entlehnten Darstellungen. Er gehörte dem Kreise des Josef Israëls an.

Am 23. Dezember feierte die holländische Stilleben- und Landschaftsmalerin *Sara Mesdag*, geborene van Houten, die Gattin des berühmten Marinemalers H. W. Mesdag, ihren 70. Geburtstag. Die Niederländische Königin verlieh ihr das Offizierskreuz des Oranje-Nassau-Ordens.

Dem *Amsterdamer Reichsmuseum* ist von Herrn Drucker in London eine hervorragende Sammlung von Ölgemälden moderner holländischer Meister (unter anderen 23 Bilder des Jakob Maris) geschenkt worden, welche in einem besonderen Saale des Museums Aufstellung gefunden haben. Sämtliche Bilder sind Werke ersten Ranges.

An den holländischen Universitäten wurde bis vor kurzem die neuere Kunstgeschichte nirgends unterrichtet. In den letzten Jahren sind jetzt an drei Universitäten Privatdozenten für dieses Fach angestellt, nämlich in Amsterdam Dr. W. Vogelsang, zu gleicher Zeit zweiter Direktor der Kunstgewerbeabteilung des Reichsmuseums, in Leiden Dr. W. Martin, zugleich zweiter Direktor der Kgl. Gemäldegalerie im Haag, in Utrecht Fräulein Dr. Johanna de Jongh.

In Leiden soll 1906 der *dreihundertjährige Geburtstag Rembrandts* gefeiert werden, welcher dort am 15. Juli 1606 im Weddesteeg, einer kleinen Gasse, geboren wurde. Die Feier ist großartig geplant und wird sich vielleicht anschließen an Festlichkeiten in Amsterdam, wo dann der neue Saal zur Aufstellung der Nachtwache bei Seitenlicht eingeweiht werden soll. In Leiden wird bei dieser Gelegenheit unter anderem eine Ausstellung alter Gemälde der Leidener Schule geplant. Der Ausschuß für die dortige Feier hat den Bürgermeister zum Ehrenvorsitzenden, den Stadtarchivar Mr. Overvoorde zum Vorsitzenden, während Herr Dr. A. Bredius als zweiter Vorsitzender, Herr van Hamel als Fiskus, Herr Dr. W. Martin als Sekretär auftritt. Der Ausstellungskommission sind ferner noch die Herren Dr. Hofstede de Groot und Moes, die Maler Josef Israëls und Mesdag und verschiedene andere Maler und Kunstfreunde beigetreten. Näheres wird demnächst öffentlich bekannt gemacht.

NEKROLOGE

Fast achtzigjährig verstarb in Berlin der Bildhauer Professor **Moritz Schulz**, einstiger Schüler Drakes und dessen Mitarbeiter an seinen bekanntesten Werken.

VERMISCHTES

Eine herzliche Huldigung ist Herrn Professor **Max Lehrs** bei seinem Scheiden aus Dresden von einer kleinen Schar von Freunden und Verehrern zuteil geworden: eine ungewöhnlich künstlerische Adresse soll ihm die Namen seiner Freunde und ein Gemälde von Gotthard Kühl die Stätte seiner Wirksamkeit in Erinnerung halten, wie denn dagegen sein von Sterl lithographiertes Bildnis als ein Blatt der Dresdener Sammlung dort als Erinnerung an ihn zurückbleiben soll. Empfindungsvolle Ansprachen schlossen sich an diese feinsinnige Stiftung.

Nochmals die Fresken des römischen Hauses in Leipzig. Ein höchst eigentümlicher und für Leipzig ärgerlicher Vorfall spielt sich augenblicklich ab. Nachdem es der Kunst des Professor Donadini gelungen war (wie hier schon früher mehrfach berichtet) die Prellerschen und Schwindschen Fresken aus dem inzwischen abgebrochenen römischen Hause loszulösen, erklärte sich der Rat der Stadt Leipzig bereit diese Fresken für 10000 Mark zu erwerben, der Besitzer aber stellte die erstaunlich übertriebene Forderung von 25000 Mark. Nachdem sich die Verhandlungen zerschlagen hatten, fühlte sich einer der Erben nunmehr bemüßigt, die Fresken zu verschenken und zwar — fast sieht es wie eine Art von Rache aus — nicht etwa der Stadt Leipzig, sondern dem sächsischen Staate, der nun seinerseits plant, die Prellerschen Fresken in Dresden aufzustellen. In Leipzig ist man hierüber selbstverständlich nicht sonderlich erfreut, hofft aber die staatliche Kunstverwaltung noch umzustimmen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 11. 13. Januar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DAS WETZLARER SKIZZENBUCH UND DER GIEBEL DES HEIDELBERGER OTTO HEINRICHSBAUES

Den fortgesetzten drängenden Anfragen bezüglich meiner Ansicht über den Wert der »Wetzlarer« Giebelzeichnung und nach den Gründen, weshalb ich diese Zeichnung für nicht original halte, glaube ich mich nicht länger entziehen zu dürfen und gebe daher in nachfolgendem die gewünschten Darlegungen:

Das Wetzlarer Skizzenbuch enthält die architektonischen Studien eines deutschen Kunstjüngers aus den Jahren 1615—19. Aus Einzelheiten geht hervor, daß diese Studien im Atelier Georg Ridingers zu Aschaffenburg resp. Mainz gemacht sein müssen, da sie auch eine Reihe von nicht ausgeführten Varianten für das Aschaffenburger Schloß G. Ridingers enthalten, das damals schon fertig war. Außerdem sind viele Blätter aus architektonischen Werken abgezeichnet, so daß anzunehmen ist, G. Ridinger habe dem strebsamen Zeichner auch seine Bibliothek außer seinen eigenen Entwürfen zur Verfügung gestellt. In Übereinstimmung damit enthalten die nicht aus Büchern stammenden Zeichnungen ohne Ausnahme Gegenstände im Geschmack der Zeit um 1615, im Schnörkel- und Schweifstil der entwickelten deutschen Renaissance. (Über die am Ende befindlichen Skizzen von technischen Vorkehrungen und Maschinen, von Dachstühlen und Befestigungen gehe ich als hier unerheblich hinweg.) Unter den Zeichnungen befinden sich auch die Kopien einiger architektonischer Aufnahmen, so: Portal der Michaeliskirche zu München, Schloßaltane zu Heidelberg, selbst das Tor der Laurenziana zu Florenz. Aber alles dies im Charakter des beginnenden Barockstiles um 1615.

Mitten darunter (Blatt 57) erscheint plötzlich ein in etwas anderer Manier (braun gezeichnet, bläulich schattiert) dargestellter Giebel, durch Beischrift als der gekennzeichnet, der zu Heidelberg auf dem Otto Heinrichsbau stehe. Formen und Charakter dieses Giebels können natürlich *nicht* dem Zeitgeschmack von 1615 entsprechen. Er wurde bekanntlich um 1560 errichtet.

Die anscheinend alte Paginierung läuft durch das Buch durch. Doch ist Blatt 56 und 57 doppelt; und auf dem ersten Blatt 57 ist der fragliche Giebel dargestellt. Hierfür eine Erklärung zu geben, ist bisher nicht möglich; die Blätter 56 und 57 wie ihre zwei Doppelgänger zeigen dasselbe Papier und scheinen ebenso mit eingebunden, wie die übrigen des ganzen Buches; es könnte also ein Irrtum des Seitenzählers vorliegen, der bereits aus dem 17. Jahrhundert stammt. Immerhin ist die Sache auffallend; dergleichen kommt im Buche nicht mehr vor, wohl aber noch eine falsche Seitenzahl, 82 statt 83. — Eine kalligraphische Beischrift mit der Ortsbezeichnung dieser Art erscheint ebenfalls in dem Buche nicht mehr — nur bei einer der rein technischen Darstellungen am Ende (Blatt 104) die Notiz »Heuwag zu Speyer«, ganz flüchtig geschrieben. — Die Architekturaufnahmen, auch aus Heidelberg, sind ausnahmslos *nicht* bezeichnet.

Hiernach liegt zunächst kein durchschlagender Grund vor, die Echtheit der Giebelzeichnung zu bestreiten, allerdings fällt die eigentümliche Paginierung auf, ebenso die verschiedene Darstellungsmanier und die stark betonte Beischrift. Nur der Umstand, daß ein Giebel von 1560 dem Zeitgeschmack von 1615 ebensowenig entspricht, als der Art G. Ridingers, vielmehr diesem absolut entgegengesetzt war, läßt fragen: wie kam dies Blatt in dies Buch? Wenn, wie es den Anschein hat, Ridinger dem strebenden Jünger Bücher und Zeichnungen zum Studium resp. Abzeichnen gab resp. lieh, so ist das Blatt hier um so fremdartiger, weil völlig veraltet.

Ridinger war obendrein ein Meister im Handhaben architektonischer Ordnungen, wie seine Werke, aber auch sämtliche anderen architektonischen Skizzen im Skizzenbuch beweisen. Um so stärker ist der Abstand aller dieser Arbeiten von dem absolut regellosen und jeder Säulenordnungsrichtigkeit ins Gesicht schlagenden, künstlerisch sehr schwachen Giebel auf Blatt 57. Er könnte höchstens als Muster für das in das Studienbuch gelangt sein, was man in früheren Zeiten wohl für architektonische Ungeheuerlichkeiten sich gestattet habe.

In dem Skizzenbuche befinden sich heute noch neunzehn leere Blätter.

Aus oben dargelegtem geht zur Evidenz hervor, daß, wenn auch dies Blatt resp. die Zeichnung ursprünglich im Buche befindlich gewesen und original sein könnte, doch auch die Möglichkeit eines späteren Hineinzeichnens der Zeichnung auf ein leeres Blatt absolut nicht bestritten werden kann; und daß einige Überlegungen das auch als nicht unwahrscheinlich erscheinen lassen; insbesondere die Fremd-

artigkeit des Gegenstandes, die verschiedene Zeichnungsmanier und der Umstand, daß es allein unter allen Darstellungen von architektonischen Werken mit einer Beischrift versehen ist.

Was die Zeichnungsmanier des fraglichen Blattes, braune Zeichnung, blaue Schatten, anlangt, so ist mir diese aus jener frühen Zeit nicht bekannt; sie ist aber um das Jahr 1690—1750 sehr üblich gewesen, was durch zahlreiche Beispiele sich belegen läßt.

Wenn nun tatsächliche substantielle Anhaltspunkte ganz zuverlässiger Art fehlen, um das fragliche Blatt als eine Arbeit jüngerer Zeit zu erweisen, so ergibt die eigentliche Untersuchung seines Inhaltes diesen Schluß dagegen als einen ganz notwendigen bis zur Gewißheit.

Es muß behauptet werden, daß der Zeichner des fraglichen Blattes den Heidelberger Giebel nie gesehen hat.

Die Zeichnung ist weiter nichts als eine Phantasie, eine Vermutung späterer oder spätester Zeit, die man, um sie als Dokument erscheinen zu lassen, in das Skizzenbuch eines alten Zeichners von 1615—19 auf ein leeres Blatt eingezeichnet und mit dem Monogramm und der Jahreszahl der übrigen Blätter versehen hat. Und zwar ist diese Zeichnung in Heidelberg angefertigt.

Die Gründe für diese Behauptung sind folgende: Die auf den Stichen von J. U. Kraus (1682) vollständig und mit fast photographischer Treue dargestellten kleinen Giebel des Otto Heinrichsbaues sind inschriftlich erst 1669 errichtet, unter Karl Ludwig, als man die großen Doppelgiebel wegen Baufälligkeit und offenbar auch aus ästhetischen Gründen entfernte. Die Schädlichkeit der ungeheuren Kehle des Daches von 22 Metern Tiefe erzwang das an sich. Die Zerstörung im Dachwerk war nach den Bauakten ungeheuer.

In demselben Jahr errichtete man auf dem Frauenzimmerbau ebenfalls ganz gleichartige kleine Giebelaufbauten. Den gläsernen Saalbau überbaute man damals wegen seiner Niedrigkeit mit einer hölzernen Laube und brachte so die gesamte Hofarchitektur in eine große Gleichmäßigkeit der Erscheinung, die allgemein gerühmt wurde und den Höhepunkt in der baulichen Entwickelung des Schlosses bildete.

Die zwei Zwerchgiebel, die damals auf dem Otto Heinrichsbau neu errichtet wurden, waren mutatis mutandis getreue Nachbildungen derer von 1606 auf dem Friedrichsbau; die auf dem Frauenzimmerbau entsprechen ihnen genau, sind nur noch vereinfacht. Unten zwei gegiebelte Doppelfenster, jonisch, eingefaßt von Pilastern, dazwischen die Figurennische, oben ein gleiches Doppelfenster, korinthisch, links und rechts davon Schnecken, ganz oben mit einer Figur gekrönter Giebel mit Rundfenster. — Diese Komposition ist untrennbar zusammengehörig, — genau wie die der Friedrichsbaugiebel von 1606. Als diese letzteren errichtet wurden, standen die großen Giebel auf dem Otto Heinrichsbau noch sechzig Jahre lang. — Nach deren Verschwinden wurden 1669 die kleinen errichtet.

Folglich ist es unmöglich, daß die Fenster und Pilaster dieser jüngeren Giebel (bei J. U. Kraus und heute noch vorhanden), die nach dem Muster derer von 1606 errichtet wurden, schon im Giebel von 1560 vorkommen konnten, wie es uns die Zeichnung »von 1616« glauben machen will.

Die noch stehenden beträchtlichen Reste der Zwerchgiebel bestätigen das aufs deutlichste; sie stammen tatsächlich aus Karl Ludwigs Zeit und entbehren aller Steinmetzzeichen, die im 16. Jahrhundert nie fehlten.

Die Einzelheiten der Giebelzeichnung »von 1616« sind, soweit sie die gleichen sind, wie auf dem Krausschen Stiche von 1682, genau nach diesem gebildet; die Löwen, die Fenster mit den Giebeln; die seitlichen Voluten sind aus dem Barockstil von 1669 in eine Art Renaissancelinie zurück geformt. Man kann diese Interpretation genau verfolgen.

Der Stil der Giebelzeichnung ist keineswegs der der Zeit um 1560. Vielmehr sind die seitlichen Voluten ohne Ausnahme in der Zeichnung viel moderner, willkürlich, unecht, im Charakter auch der Zeit um 1616 nicht entsprechend. Die seitlichen rechteckigen Fensterblenden sind erst in der Spätzeit des 17. und im 18. Jahrhundert möglich.

Die Bekrönung durch zwei trompetenblasende Knaben stammt von der inneren Türe des Friedrichsbaues, die schon 1669 dorthin aus dem Otto Heinrichsbau versetzt wurden. Die beiden Knaben finden sich dort ganz getreu ebenso vor, — in höchstem Relief, aber — im Gegensinn, herumgedreht (!). Die fragliche Tür ist etwa 1560 entstanden.

Es ist eine Unmöglichkeit, daß diese selben Putten nochmals als freie Figuren in Überlebensgröße auf dem Giebel des Otto Heinrichsbaues gestanden haben können. Aber es entbehrt selbst des Humors nicht, daß, wo in Wirklichkeit *sechs* solche Putten notwendig gewesen wären, »ausgerechnet« die zwei, die die Giebelzeichnung erforderlich machte, nach den zwei heute noch vorhandenen im Friedrichsbau kopiert sind. Der sprechendste Beweis dafür, daß der Erfinder der Giebelzeichnung in Heidelberg seine Motive nahm, wie er sie fand. Um sie unkenntlich zu machen, drehte er sie um.

Der Unausführbarkeit dieser Figuren mit ihren Trompeten in Überlebensgröße als freie Statuen in Stein sei nebenbei gedacht. Anzunehmen, sie könnten in Bronze hergestellt gewesen sein, ist gegenüber dem Steinfigurenschmuck der Fassade krasser Widersinn. Man weise überhaupt eine einzige Bronzefigur als Krönung eines Steingiebels in unserer Renaissance nach.

Wenn nichts anderes, so beweisen also schon diese zwei Putten die nachträgliche Erfindung des Giebels unwidersprechlich.

Wo weitere Motive fehlen, wie sie bei J. U. Kraus respektive heute noch im Schlosse zu finden sind, versagt die Zeichnung völlig. Die eigentümliche Bogen- und Füllungsarchitektur der oberen Stockwerke ist die willkürlichste von der Welt, aber auch der Zeit um 1560 absolut widersprechend.

Vor allem aber übergeht die Zeichnung den eigentlichen Kernpunkt durchaus: es fehlt die Mittelnische mit der obersten Figur, resp. die obere Lösung der Mittelaxe, die heute bei allen Rekonstruktionen den Angelpunkt bildet. (In dem Schäferschen Projekt zur Verwendung der Wetzlarer Giebelzeichnung ist dieser Punkt denn auch ebenso ungelöst geblieben. Die Mittelaxe ist einfach geknickt, der Doppelpilaster durch die über der Nische angeordneten Doppelkonsolen ersetzt.) — Ein Zeichner, der die wirkliche Lösung vor sich sah, hätte sie nicht in der Weise der Giebelzeichnung einfach übergehen können. Von der Art der Ausbildung und Lösung des Zwillingsgiebels ist keine Spur gegeben.

Warum? Weil der Zeichner sie eben nicht mehr sah, daher flottweg den Giebel so zeichnete, als ob diese Schwierigkeit gar nicht vorhanden sei.

Insofern wäre die Wetzlarer Giebelzeichnung — auch wenn sie echt sein könnte — für uns heute tatsächlich wertlos. Nun besitzen wir aber zwei authentische Zeichnungen des fraglichen Doppelgiebels; eine in dem großen Stich bei Merian um 1620, und die zweite genauere in der farbigen Zeichnung im Thesaurus picturarum zu Darmstadt, die etwa 1605 gemacht ist. Diese beiden, von denen die erstere mehr angedeutet ist, die zweite auch einzelnes gibt, stehen, wenigstens was den Umriß anlangt, durchaus im Einklange miteinander. Insbesondere ist der oberste Aufsatz genau identisch. Da nun die Zeichnung des Thesaurus die Lösung der Mittelaxe mit der Nische, wie der Giebelverschneidung völlig deutlich zeigt, letztere auch der Meriansche Stich, da auf beiden Zeichnungen die Nachbargebäude deutlich zu erkennen und zu identifizieren sind, so müssen wir die Umrisse und allgemeinen Angaben dieser beiden echten Blätter, wie die genaueren der Darmstädter Zeichnung als unbedingt zuverlässig anerkennen.

Mit diesen beiden authentischen Zeichnungen hat aber die Wetzlarer absolut nichts gemein, widerspricht ihr vielmehr von oben bis unten.

Die Darmstädter Zeichnung entspricht übrigens durchaus dem Stil Kaspar Vischers, des Meisters der Giebel zu Heidelberg und später der Plassenburg, die Wetzlarer könnte nie aus seiner Erfindung stammen.

Folglich, da die Wetzlarer Zeichnung mit den unter sich übereinstimmenden sicher echten Darmstädter und Merianschen Zeichnungen nicht in Einklang zu bringen ist; da sie von den Lösungen der wichtigsten Fragen, die bis zur Stunde streitig sind, nichts enthält, aber, wenn sie vor der Natur gezeichnet wurde, solche enthalten mußte, da ihre Bestandteile zum Teil in Heidelberg heute noch vorhanden und viel neuer sind, zum anderen Teil weder der Zeit noch dem Ort, noch dem Stil, noch dem Gegenstand entsprechen, vielmehr völlig willkürlich gebildet den Charakter viel jüngerer Zeit tragen, so ist die Zeichnung nur als ein späterer Rekonstruktionsversuch unter Benutzung damals wie heute noch vorhandener Bruchstücke, und als ganz ohne Wert für die Bestimmung des einstigen wirklichen Zustandes zu erklären.

Aus welchem Grunde sie gefertigt sein mag, entzieht sich gänzlich unserer Kenntnis.

Es sei aber noch weiter darauf hingewiesen, daß alles, was hier noch in Frage kommt, die oben dargelegte Schlußfolgerung bestätigt. So der Umstand, daß der Giebelzeichnung die so deutliche Beischrift zugegeben ist, die die *Absicht* erkennen läßt, daß diese nicht übersehen oder verkannt werden *dürfe*. Es ist die einzige ihrer Art im ganzen Buche bei einem architektonischen Objekt. Wenn die Beischrift fehlte, so hätte aber kein Mensch die Zeichnung erkannt, wie es auch bei den übrigen schärfste Kennerschaft erfordert, die dargestellten Objekte festzustellen. Dann aber hätte die Arbeit ihren Zweck verfehlt.

Der auffallenden Tatsache, daß mehrere Einzelheiten dem Rekonstruktionsentwurfe von Seitz von 1891 entsprechen, der doch die Wetzlarer Zeichnung nicht gekannt hat, sei nur vorübergehend gedacht. Vielleicht ist dies zufällig.

Es ist daher, wie oben dargelegt, unumstößlich sicher folgender Vorgang vorliegend: Irgend ein Jemand, vielleicht schon im 18. Jahrhundert, hat in ein altes Buch von 1615—19, Zeichnungen ähnlicher Art enthaltend, den Giebelentwurf eingezeichnet und ihn mit der Jahreszahl 1616 und dem Monogramm der übrigen Blätter, wie der Beischrift, versehen. Der Entwurf soll einen halben der vorderen Doppelgiebel des Otto Heinrichsbaues vorstellen. Um ihn wahrscheinlich zu machen, sind in diesem Entwurfe alle verwertbaren auch heute noch vorhandenen Teile, sowohl die noch stehenden Reste der Giebel von 1669, wie die Figuren aus dem Friedrichsbau, und die Kupferstiche des J. U. Kraus verarbeitet. Alles übrige, was der Zeichner zufügte, ist wertloses Zeug viel jüngeren Charakters, ja öfters fast modern.

Über die tatsächlich einst vorhanden gewesene Gestalt der Giebel, insbesondere über die infolge der Eigenart der Aufgabe einst sicher sehr merkwürdig gelöste obere Mittelaxe, enthält diese Zeichnung absolut *nichts*.

So ist die Skizze unter allen Umständen nicht mehr wert, als irgend ein beliebiger Rekonstruktionsversuch älterer oder neuerer Zeit. Überhaupt, da auch die zuverlässigen und authentischen Zeichnungen nichts hinreichend Genaues geben, ist es zurzeit noch unmöglich, mit Sicherheit die alte Gestalt der ersten Giebel auch nur einigermaßen festzustellen.

Die von mir 1902 gegebene Rekonstruktion dürfte vermutlich der einstigen Wirklichkeit noch am nächsten kommen.

Hannover, Dezember 1904.

ALBRECHT HAUPT.

DER MEISTER ANTHONI DES HEIDELBERGER KONTRAKTS VON 1558

VON FRIEDRICH H. HOFMANN

Kaum ein archivalischer Fund hat in der wissenschaftlichen Bearbeitung der deutschen Kunstgeschichte so verschiedene Auffassung und Auslegung erfahren und zu so mannigfachen Kontroversen Anlaß gegeben,

als der Heidelberger Kontrakt von 1558, durch den der an Stelle des bislang beschäftigten Bildhauers *Anthoni* getretene *Alexander Colin* aus Mecheln mit Arbeiten für den Schloßbau betraut wird[1]). Noch heute hat man sich nicht vollständig über alle Einzelheiten einigen können. Aber es ist doch wenigstens gelungen, drei der in dem Vortrag genannten Meister, *Alexander Colin, Kaspar Vischer* und *Jakob Heider,* zu greifbaren Künstlerpersönlichkeiten zu gestalten[2]). Vielleicht nimmt sich nun einmal jemand auch des dort ebenfalls erwähnten Hofmalers des Kurfürsten Otto Heinrich, *Hans Besser,* an. Das eine oder das andere der zahlreichen, mit H. B. signierten Gemälde, die jetzt fast alle unter dem Namen des *Hans Brosamer* gehen, wird ihm vielleicht zuzuteilen sein. Über den Meister *Anthoni,* dessen Stelle Colin erhält, soll im folgenden eine Aufklärung versucht werden.

Man hat lange genug hin und her geraten, wer wohl dieser *Anthoni* sein könnte. Schließlich ist fast jeder Künstler mit diesem Vornamen, wenn nur die zeitlichen Verhältnisse halbwegs stimmten, irgend einmal als der gesuchte Heidelberger vermutet worden. Genannt seien hier vor allem zwei Theorien, diejenige Oechelhäusers[3]), die den bekannten Erbauer des *Brieger* Piastenschlosses, *Antonio di Teodoro* (um 1553), mit unserem Meister identifiziert, und jene Huffschmids[4]), der auf *Anthoni van Helmont* rät, der 1569 an der Kanzel der Kirche zu *Herzogenbusch* arbeitete. Die Untersuchungen Alts, der in seinem Aufsatz »Der Meister des Otto Heinrichsbaues« eben diesen Meister *Anthoni* direkt als Erbauer des Schlosses annimmt, bringen über die Persönlichkeit des Künstlers keine neuen Aufschlüsse; es wird nur angenommen, daß er »ein Deutscher war, der in Oberitalien als Schüler resp. Gehilfe in der plastischen Kunst beschäftigt gewesen ist«[5]).

1) Erstmals veröffentlicht von *Wirth* im »Archiv für Geschichte der Stadt Heidelberg, I, 1868, Seite 19. Neuerdings auch abgedruckt bei *Haupt,* Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses, Frankfurt a. M., 1902, Seite 9 und *Koßmann,* Der Ostpalast, sogenannte »Otto Heinrichsbau« zu Heidelberg, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 51, 1904, Seite 55.

2) Zu Alexander Colin vergleiche *Schönherr,* Alexander Colin und seine Werke, Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, 1887, II, Seite 53 ff. — Zu Kaspar Vischer vergleiche meine Arbeiten: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 32, Straßburg, 1901, Seite 15 ff.; und: Vom Ottheinrichsbau, Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberges Schlosses, 1902, IV, Seite 139 ff. — Zu Jakob Heider vergleiche *Zangemeister,* Ein Werkmeister des Kurfürsten Friedrich II., Mitteilungen, 1896, III, Seite 187 ff.; Koßmann a. a. O. Seite 53.

3) *v. Oechelhäuser,* Sebastian Götz, Mitteilungen, 1890, II, Seite 220. Vergleiche auch *Lübke,* Geschichte der Renaissance in Deutschland, Stuttgart, 1882, II, Seite 186.

4) Zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der rheinischen Pfalz, III, 1895, Seite 72.

5) Zeitschrift für bildende Kunst, XIX. Band, 1884, Seite 105 ff.

Huffschmid hatte nun allerdings für seine Theorie kaum eine andere Stütze, als die Übereinstimmung der Namen. Ein Vergleich der Bildhauerarbeiten am Heidelberger Schloß mit denen der Kanzel in Herzogenbusch war wohl außerordentlich schwierig, schon wegen der großen Verschiedenheiten der künstlerischen Aufgabe und weiterhin vor allem auch deshalb, weil ja *Anthonis* Anteil an der Fassade des Otto Heinrichsbaues im Detail überhaupt nicht feststeht. Zudem hatte man ja auch nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß und ob jener *Anthoni van Helmont* überhaupt in Deutschland je einmal gearbeitet hat.

Für diesen letzteren Punkt allerdings glaube ich nun einen Beweis beibringen zu können. Lübke beschreibt in seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland[1]) mehrere in *Köln* befindliche Grabsteine, die mit einem Monogramm A. v. H. und einem etwas ungewöhnlichen Steinmetzzeichen bezeichnet sind. So das Epitaph des 1539 verstorbenen Anton Kreyfeld im nördlichen Chorumgang des Domes mit einem Relief der Auferstehung Christi, umrahmt von Kandelabersäulchen mit hübschen Widderkopfkapitälen. Weiterhin im Dom ein Epitaph, »reich mit Pflanzenschmuck in den Pilastern, als Abschluß ein Giebel mit Muschelfüllung, krönendes Laubwerk und Engel mit den Marterwerkzeugen, im Hauptfelde Christus am Ölberg betend.«

Ob dieses Denkmal mit dem des 1541 verstorbenen Domdechants Reinhard von Westerburg an der Säule zwischen der Engelbertus- und der Maternuskapelle[2]) identisch ist, vermag ich nicht zu sagen. Auffallend ist immerhin, daß das Kölnische Künsterlexikon nur das »Merkzeichen« des Meisters angibt, ohne die Buchstaben A. v. H., die man nach Lübkes Text dort vorfinden möchte. Es dürfte sich also doch um zwei verschiedene Denkmäler handeln. Schließlich hat sich im Dom noch ein Epitaph von der Hand unseres Meisters erhalten, das Denkmal des Hans Scherrerbritzen, das Lübke »um 1540« datiert. Die Behandlung der Pilaster ist dieselbe wie bei dem Stein mit der Ölbergszene; »auf der Tafel das edel behandelte Relief des Gekreuzigten, der von den heiligen Frauen und Johannes betrauert wird.«

Auch in St. Gereon begegnen wir dem gleichen Meister; sein Monogramm findet sich an dem »hübschen, kleinen« Epitaphium, das dem 1547 gestorbenen Grafen Thomas von Rieneck an der Südwand der Vorhalle errichtet wurde. »Statt des figürlichen Reliefs enthält die Tafel nur eine Inschrift, aber eingerahmt rings von zierlich behandelten Wappen; darüber ein Aufsatz mit einem größeren Wappen, wiederum bekrönt von einem Giebel mit Muschelfüllung, auf welchem, von Laubwerk eingefaßt, ein jetzt zerstörter Putto zwei kleine Wappen hält; das Ganze polychromiert und von dekorativem Reiz«[3]).

Es dürfte wohl kaum zu gewagt sein, das Mono-

1) II, Seite 451.

2) Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, neubearbeitet von *E. Firmenich, Richartz* und *Keussen,* Düsseldorf 1895, Sp. 1141.

3) Lübke a. a. O. II, Seite 451.

gramm A. v. H., das sich auf diesen Steinen findet, mit *Anthoni van Helmont* aufzulösen. Soweit aus den Beschreibungen Lübkes ein Bild zu gewinnen ist — Photographien der Denkmäler zu erhalten, war mir leider unmöglich — weist die reich entwickelte Renaissance in dieser verhältnismäßig frühen Zeit (um 1540) eher auf einen niederländischen als auf einen einheimischen Meister, wie Lübke will.

Hier muß natürlich eingehende stilistische Detailuntersuchung einsetzen! Auch das etwas absonderliche Steinmetzzeichen scheint von denen der deutschen Meister abzuweichen.

Interessant wird nun der Nachweis, daß wir diesem Bildhauer auf seiner Wanderung aus den Niederlanden nach Deutschland noch einmal — und zwar in *Aldenhoven* im Kreise Jülich — begegnen. An der dortigen katholischen Pfarrkirche fertigt er 1542 eine Kreuzigungsgruppe. Die figurenreiche Arbeit ist mit einem Steinmetzzeichen versehen, das vollständig dem von Lübke mitgeteilten — allerdings ohne die Buchstaben A. v. H. — entspricht[1]). Material ist bemalter Stein; die Engel, die das Blut des Gekreuzigten auffangen, sind wie bei »Antwerpener Altardarstellungen« auf Stangen in der Wand befestigt. Besonders hervorgehoben wird die realistische Darstellung und die »Renaissancetracht«, alles Züge, die eher auf einen niederländischen als einen deutschen Meister deuten. Leider reicht die Abbildung zu genauen stilistischen Vergleichen nicht aus.

Auch der Kalvarienberg in *Setterich,* Kreis Jülich, soll vermutlich von demselben Bildhauer herrühren[2]). Wenn er jedoch tatsächlich »nach den Figuren am Fuß des Kreuzes zweifellos schon in das 17. Jahrhundert gehört«[3]), so ist diese Annahme wohl nicht sehr wahrscheinlich, weil ja der Kalvarienberg in *Aldenhoven* mit 1542 sicher datiert ist. Da keine Abbildung vorliegt, kann hier auf diese Frage nicht eingegangen werden! Dagegen möchte ich vorschlagen, einmal den Kalvarienberg von *Morken,* Kreis Bergheim, der laut Inschrift 1531 gefertigt ist, zum Vergleiche beizuziehen[4]). Soweit die Abbildung ein Urteil zuläßt, scheint es sich allerdings hier eher um deutsche Arbeit zu handeln.

1569 arbeitete Anthoni van Helmont, wie urkundlich feststeht, an der Kanzel von *Herzogenbusch*[5]). Der Meister wäre also damals nach einem längeren Aufenthalte in Deutschland wieder in seine Heimat zurückgekehrt; er kann somit ganz gut mit dem Anthoni in Heidelberg identisch sein, an dessen Stelle 1558 Alexander Colin tätig ist.

Leider vermag Galland »nicht näher zu bezeichnen, welche Teile der Holzskulpturen dem Meister Anthoni zuzusprechen sind.« Auffallend und für unsere Theorie

1) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Jülich, VII, 1, 1902, Seite 25; Abbildung Seite 24.

2) Ebenda Seite 25.

3) Ebenda Seite 211.

4) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Bergheim, IV, 3, 1899, Seite 127; Abbildung Seite 128.

5) *Galland,* Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei, Frankfurt a. M., 1890, Seite 151.

von Wichtigkeit ist jedoch Gallands Feststellung, daß der Stil einer Reihe von Figuren »an Arbeiten *deutscher Bildschnitzer* der ersten Dezennien des Jahrhunderts« erinnert. Das würde natürlich auch wieder auf einen früheren Aufenthalt des Niederländers in Deutschland weisen. Übrigens besitzt die gotische Kirche in Helmond, der Vaterstadt des *Anthoni,* »einen kleinen Lettner der Renaissance«[1]), vielleicht auch ein Werk unseres Meisters.

Bereits früher habe ich auf den Zusammenhang zwischen der Kunst der *Rheinlande* und *Heidelberg* hingewiesen, als ich auf den engen Anschluß des Otto Heinrichsbaues an das Schloss in *Jülich* aufmerksam machte[2]). Die Beziehungen des Niederländers *Anthoni van Helmont* zu *Aldenhoven* im Kreis Jülich, zu *Köln* und wohl noch zu anderen Orten der Gegend *(Trier?)* geben einen weiteren Beweis für die damals aufgestellte Behauptung.

So mag's sich wohl lohnen, einmal auch diesen Spuren nachzugehen![3])

NEKROLOGE

Berlin. Am 30. Dezember starb hier nach schwerem Leiden der Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums und der Kgl. Kunstschule *Ernst Ewald.* 1836 in Berlin geboren, studierte er in Bonn eine kurze Zeit Geschichte, widmete sich dann bei Steffeck der Malerei, lebte von 1856 bis 1863 in Paris, wo er das Atelier Coutures besuchte, und hielt sich dann noch zwei Jahre in Italien auf, ehe er sich in seiner Heimatstadt endgültig niederließ. Er hat eine Reihe dekorativer Malereien, unter anderen für die Nationalgalerie, eine große Anzahl Kartons für Glasmalereien und Mosaiken und eine Fülle kunstgewerblicher Entwürfe geschaffen. Seine Bedeutung liegt aber nicht auf diesem, sondern auf verwaltungstechnischem Gebiete. 1869 zum Lehrer an der Unterrichtsanstalt des jungen Kunstgewerbemuseums berufen, übernahm er bereits 1874 ihre Leitung, die er 30 Jahre lang ununterbrochen geführt hat. Nach dem Tode von Gropius kam dazu noch die Direktion der Kunstschule, so daß die Vorbildung der Berliner Künstler und Kunstgewerbetreibenden fast ein Vierteljahrhundert lang zum größten Teil in seiner Hand lag. Mit einer gediegenen allgemeinen und einer umfassenden kunsthistorischen Bildung verband er ein ungemeines Geschick in allen Fragen der Organisation und Verwaltung. So ist es ihm gelungen, die beiden ihm unterstellten Institute aus den bescheidensten Anfängen zu großen und angesehenen Lehranstalten emporzuheben. Leider ist es ihm nicht mehr vergönnt gewesen, ihren Einzug in den gewaltigen Neubau zu erleben. *G.*

PERSONALIEN

Der bekannte Kunsthistoriker Dr. **Friedrich Sarre** in Berlin, der sich zuerst durch sein Buch über Berliner Gold-

1) *Galland,* Seite 623. — Ebenda Seite 591 wird auch ein Meister Anthonis erwähnt, der 1540 das jetzt abgebrochene Schützengildehaus in Leeuwarden errichtete.

2) *Hofmann,* Jülich und Heidelberg; Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1903, Nr. 16, Seite 125.

3) Vielleicht geben bereits die Bonner Dissertationen über die Kölner und Trierer Renaissance, die uns durch *Clemen* versprochen wurden (vergleiche Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIV, 1903, Seite 110), den gewünschten Aufschluß über unseren Meister.

schmiedekunst und seither durch seine Arbeiten über persisch-islamische Kunst einen Namen gemacht hat, hat den Titel Professor erhalten. Ebenso der Bibliothekar an dem Kgl. Museum in Berlin, Dr. **Ferdinand Laban**, der verdiente Redakteur der Jahrbücher der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Kupferstichkabinett und im Kunstgewerbemuseum finden gegenwärtig Ausstellungen statt, die beide geeignet sind, eine Fülle von Genuß und Anregung zu gewähren und von denen die des Kupferstichkabinetts auch einen durchschlagenden Erfolg beim großen Publikum zu haben scheint. Professor Springer hat den glücklichen Gedanken gehabt, die schönsten Frauenbildnisse zu vereinigen, die die graphischen Künste — Kupferstich, Radierung, Holzschnitt und Lithographie — seit ihrem Bestehen bis zur Gegenwart hervorgebracht haben. Nicht nur ein interessantes Stück Kunstgeschichte, sondern auch ein nicht minder interessantes Stück Kulturgeschichte spiegelt sich in den anderthalb hundert Nummern der Ausstellung wieder. Daß sich aus dem 15. Jahrhundert nur wenige Beispiele beibringen lassen würden, war voraus zu sehen. Aber auch das 16. ist noch sehr arm an weiblichen Bildnissen. Berühmte Stecher, von denen man eine ganze Reihe vortrefflicher Männerporträts kennt, haben kein einziges Frauenantlitz festgehalten. Der große Aufschwung beginnt eigentlich erst mit Rubens und van Dyck, die ja ganze Schulen von Stechern an sich fesselten. Ihnen schließen sich die Franzosen unter Ludwig XIV., allen voran Claude Mellan, an. Den Höhepunkt aber bildet die englische Schabkunst des 18. Jahrhunderts, die ja in der Darstellung weiblicher Anmut ihre höchsten Triumphe gesucht und gefeiert hat. Freilich wird hier das Interesse dadurch ein wenig abgeschwächt, daß es sich im wesentlichen um die virtuose Wiedergabe von Ölbildern handelt, während die französischen und niederländischen Linienstecher auch da, wo sie nur reproduktiv tätig waren, einen eigentlich graphischen Stil ausgebildet haben. Für das größere Publikum aber bildet die englische Wand jedenfalls den Hauptanziehungspunkt, und auch der Kenner kann sich ihrem Zauber nicht entziehen, zumal da sich darunter einige Probedrucke von seltenster Schönheit befinden. Höchsten Liebreiz atmen auch die französischen Linienstiche des 18. Jahrhunderts von Surugue (die Pompadour), Beauvarlet (die du Barry) und anderen, denen sich die in Paris gebildeten Deutschen Wille und G. F. Schmidt nicht unwürdig anschließen, und die englischen Punktierstiche mit den Werken von Bartolozzi an der Spitze. G. F. Bause und Chodowiecki vertreten daneben das brave deutsche Bürgertum. Bei den Farbenstichen empfindet man von neuem, daß die englische Manier, die sich den graphischen Mitteln aufs glücklichste anschmiegt, schönere Ergebnisse gezeitigt hat, als die französische, welche das Aquarell mit nicht ganz zureichenden Mitteln nachahmt. Man vergleiche die entzückende Mrs. Robinson mit dem besten französischen Beispiel, der Marie-Antoinette von Janinet. Der Linienstich des 19. Jahrhunderts konnte in einem schönen Stich nach einer Ingresschen Handzeichnung und zwei Blättern von dem Deutschen Mandel gezeigt werden. Die brave Auguste Hüssener bietet mit ihren spießbürgerlichen Arbeiten lediglich ein kulturhistorisches Interesse. Eine Sonderstellung nimmt die Soeur Rosalie, das einzige weibliche Bildnis des genialen Gaillard, ein. Die eigentliche Porträttechnik war im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts die Lithographie. Krüger, Kriehuber und Hanfstängl, der Franzose Grévedon zeigen sie in ihrer schönsten Blüte. Neben ihnen steht der eminente Techniker Feckert, der glänzende Interpret der Winterhalter, und Gustav Richter. Seit der Erfindung der Photographie steht das graphische Porträt auf dem Aussterbeetat. Die Radierungen von Leibl, Stauffer-Bern, Halm, Schmutzer und vor allen Anders Zorn, die lithographische Federzeichnung von Greiner und die lithographische Pinselzeichnung von Olde, die Holzschnitte des Berliners Hoenemann und der Amerikanerin Powell zeigen aber, daß die graphischen Techniken ihr Daseinsrecht auch auf diesem Gebiete keineswegs verloren haben.

Die vom Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, Jessen, mit großer Sorgfalt vorbereitete, ungemein reichhaltige Ausstellung verdankt dem fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Berliner Typographischen Gesellschaft ihre Entstehung. Sie ist dem Buchgewerbe gewidmet und zwar dem eigentlich typographischen Gebiete der Buchkunst, der Gestaltung der Druckseite durch Schrift und Satz. Dem Buchschmuck ist im allgemeinen nur insoweit Rechnung getragen, als er dazu unmittelbar beiträgt, ohne selbständige Bedeutung zu gewinnen. Es handelt sich nicht um eine Auswahl von Beispielen, die unbedingt nachahmungswürdig sind, sondern um eine Zusammenstellung aller wichtigen Bestrebungen auf dem Gebiete. Ja, es fehlt sogar nicht an einzelnen Nummern, die direkt abschreckend wirken. Der wichtigste und bleibende Eindruck ist der, daß hier fast in der ganzen Welt eine ungemeine Rührigkeit herrscht, und daß Deutschland, wenn es auch an die alte Kultur Englands auf diesem Gebiete nicht heranreicht, doch eine der ersten Stellen einnimmt. Es ist ein erfreuliches Zeichen für das Wachstum unseres Wohlstandes, daß die Pflege dieser Dinge so vielen Verlegern überhaupt nutzbringend erscheint. Wenn es auch noch vielfach zu gären scheint, so hat die Abklärung in den letzten Jahren doch wesentliche Fortschritte gemacht. Das lehrt insbesondere ein Vergleich mit der deutschen Buchgewerbeausstellung auf der Pariser Weltausstellung. Immer mehr bricht sich die Anschauung Bahn, daß das Einfachste das Beste ist. Gutes Papier, eine kräftige, lesbare Schrift und eine geschmackvolle Raumgestaltung werden in den meisten Fällen genügen. Ein Buch wird nicht schöner dadurch, daß man auf jeder Seite demselben Schnörkel begegnet. Und die sentimental-spießbürgerlichen Biedermeierornamente unserer Zeit wird man sicherlich nicht höher einschätzen als die Renaissanceornamente unserer Väter. Dagegen wird man die Verdienste, die sich etwa die Rudhardsche Gießerei in Offenbach mit der Einführung der Zierschriften von Eckmann und Behrens, der Offenbacher Schwabacher-Type und anderen um die Entwickelung der Buchkunst erworben hat, einst sicher nicht gering bewerten. Wie vortreffliche Wirkungen sich mit diesen neuen Typen auch bei den einfachsten Schriftstücken des täglichen Lebens erzielen lassen, beweist eine Zusammenstellung von Rechnungen, Anzeigen, Mitteilungen usw. von der Kunstgewerbeschule in Magdeburg mit »Gegenbeispielen«. Bei den Umschlägen, Titelblättern, Initialen mag dann die Phantasie des Künstlers zu ihrem Rechte kommen. Umfangreicheren Buchschmuck aber wird man den eigentlichen Bibliophilenausgaben vorbehalten. Vortreffliche Beispiele einer einfachen und soliden Buchkunst haben insbesondere Leipziger Verleger, dann aus Berlin Imberg & Lefson, Schuster & Löffler und andere gesandt. Vom Ausland ist nach wie vor England am glänzendsten vertreten. Weniger bekannt dürften die vorzüglichen Leistungen sein, die Amerika, insbesondere der Verleger Thomas C. Mosher in Portland, herausgebracht hat. Am rückständigsten zeigt sich Frankreich. *G.*

Am 22. April wird wieder die internationale **Kunstausstellung in Venedig** eröffnet werden.

Bonn a. Rh. Auf Anregung der Gesellschaft für Literatur und Kunst (Dramatische Gesellschaft) hat die Stadt Bonn ihr kleines Obernier-Museum, die Stiftung eines vor mehr als zwanzig Jahren verstorbenen Arztes Obernier, durch den Anbau einer geräumigen Ausstellungshalle erweitert. Die Gesellschaft, die sich schon seit einigen Jahren in Bonn die Veranstaltung kleinerer moderner Kunstausstellungen hat angelegen sein lassen, wird auf diesem Gebiete nunmehr in den guten Oberlichträumen des Neubaues eine um so regsamere Tätigkeit entfalten können. Die Organisation dieser Ausstellungen liegt in den Händen des Herrn Dr. Edmund Renard in Bonn.

In den ersten Tagen des Januar 1905 wird die neue Halle mit der Ausstellung einer größeren Kollektion moderner belgischer Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Bronzeplastiken, im ganzen etwa 150 Nummern, ihrer Bestimmung übergeben werden. Wenn auch innerhalb dieses Umfanges eine umfassende Vorführung der modernen belgischen Malerei ausgeschlossen erscheinen muß, so kann doch in Bonn zum erstenmal die Aufmerksamkeit eines ziemlich kunsthungerigen Publikums auf die große Entwickelung der neuesten belgischen Kunst hingelenkt werden. Constantin Meunier steht mit einigen Bildern und Skulpturen voran; ihm folgt Frans Courtens mit verschiedenen großzügigen Bildern, dann der feine Landschafter Henri Meunier-Brüssel, Alfred Delaunois-Löwen, Jules Potvin-Saventhem mit geschlossenen kleineren Kollektionen. Die Landschafter nehmen überhaupt den breitesten Raum in dieser Ausstellung ein, so Frans Simons-Brasschaet, Jac. Snoeck-Haarlem, Georges Barwolf-Paris, Jules Merckaert-Brüssel, Armand Jamar-Brüssel, César de Cock-Gent, Oscar Halle-Ostende und andere; aber auch der modernste Spiritualismus Belgiens ist durch seinen Hauptmeister, Fernand Khnopff, mit verschiedenen Bildern, darunter seinem »Geheimnis«, trefflich vertreten.

Klingers Drama wird soeben nach Wien transportiert, um von Ende dieser Woche ab in der dortigen Sezession zur Ausstellung zu kommen.

Auf der diesjährigen internationalen **Kunstausstellung in München** wird eine besondere spanische Abteilung gebildet, für die ein Regierungskommissar ernannt worden ist.

Die **Hamburger Kunsthalle** hat jetzt eine Ausstellung ihrer Bereicherungen des letzten Jahres durch Schenkung oder Kauf veranstaltet. Daraus sind hervorzuheben einige Elbansichten von Ludwig von Hofmann, Ph. O. Runges Bildnis seiner Eltern und eine Reihe von Hamburger Porträts von L. v. Kalckreuth.

Das sächsische Ministerium hat 50000 Mark als Staatsbeihilfe zur Deckung eines etwaigen Fehlbetrages bei der 1906 in **Dresden** stattfindenden **deutschen Kunstgewerbeausstellung** zugesichert. Die gleiche Summe von 50000 Mark hat der Rat der Stadt Dresden hierfür bereitgestellt.

MUSEEN

Riga. Im Frühling soll das neue, von der Stadt am Anlagenring errichtete Museumsgebäude bezogen werden. Außer den städtischen Sammlungen und den mit diesen vereinigten des Rigaschen Kunstvereins wird auch die schöne F. W. Brederlosche Galerie hier Aufstellung finden. Zum Direktor des Museums ist Dr. Wilh. Neumann berufen worden.

Der russische Zar hat für die Summe von 200000 Rubel den ganzen jetzt in Petersburg ausgestellten Nachlaß von **Werechtschagin** erworben und wird ihn dem Kaiser Alexander-Museum einverleiben.

Pierpont Morgan ist nicht, wie aus Amerika zuerst gemeldet wurde, zum Direktor, sondern nur zum Präsidenten der Trustees des Metropolitanmuseums in New York ernannt worden. Er ist also nicht Nachfolger des Direktors Cesnola, sondern des Herrn Marquard. Damit verliert diese Angelegenheit ganz ihre Absonderlichkeit, denn kapitalkräftige Kunstfreunde sind auch in London im Verwaltungsrat der Museen tätig.

WETTBEWERBE

Die Stadt **Charlottenburg** hatte für die Schöpfung eines Brunnens auf dem Platze vor der Hochschule einen Wettbewerb ausgeschrieben. Gekrönt worden ist ein Entwurf des Bildhauers Gaul, womit die Stadt Charlottenburg in die glückliche Lage kommt, sich um einen ungewöhnlich schönen Tierbrunnen zu bereichern. In den Mittelpunkt hat Gaul einen großen Elefanten gestellt, aus dessen Rüssel zwei mächtige Wasserstrahlen entspringen.

STIFTUNGEN

Der vor kurzem verstorbene belgische Maler **Raeymakers** hat sein in den Ardennen liegendes Wohnhaus dem belgischen Staat vermacht, mit der Bestimmung, daß es geeigneten Künstlern als Studienhaus unentgeltlich vom Staate auf die Dauer von höchstens zwei Jahren angewiesen werden soll, auch für die Unterhaltungskosten hat der Erblasser gesorgt.

VERMISCHTES

Das preußische Ministerium hat eine Anweisung erlassen, daß in Zukunft bei öffentlichen **Bildhauerkonkurrenzen**, die von der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft aufgestellten »Grundsätze« in Anwendung gezogen werden sollen, damit die mehrfachen Mißstände, die bisher mit solchen Konkurrenzen verknüpft waren, sich nicht wiederholen.

Adolf Venturi, der, wie wir neulich vermeldeten, jetzt selbst so heftig Angegriffene, hat kürzlich in der Zeitschrift »l'Arte« allerlei losgelassen, was er gegen die Direktion der alten Pinakothek in München auf dem Herzen hatte. Die »Vossische Zeitung«, die anscheinend in dieser Sache sehr gut unterrichtet ist, teilt mit, daß an Venturis Beschuldigungen kein wahres Wort ist. Statt daß, wie dieser behauptet, viele Bilder in neuester Zeit durch Restauration verunglimpft wären, sind die meisten der namhaft gemachten seit 80 bis 100 Jahren überhaupt nicht berührt worden, andere vor 20 bis 25 Jahren durch Hauser auf das Schonendste nur von ihren anfangs des Jahrhunderts aufgepinselten »Verschönerungen« befreit worden. Der ganze Angriff und seine Zurückweisung gleicht vollkommen dem kürzlich hier verhandelten Fall der Kasseler Galerie.

Der Erweiterungsbau des Wertheimschen Warenhauses ist in der Presse so eingehend besprochen und zum Teil verhimmelt worden, daß es sich wohl geziemt, auch in der »Kunstchronik« diesen allerdings interessantesten Berliner Privatbau der letzten Zeit kurz zu würdigen. Alfred Messel hat sich die ungemein schwierige, wenn nicht unlösliche Aufgabe gestellt, von seinem bisher unübertroffenen Warenhausstil zu der stillen Palastarchitektur des Leipziger Platzes hinüber zu leiten. Er hat das Untergeschoß durch eine mit reizenden Skulpturen geschmückte Bogenhalle verdeckt und im Obergeschoß die schlanken Pfeiler so nahe aneinander gerückt, das er für den Innenraum genügendes Licht behielt, für die Außenansicht die

Fenster aber beinah verschwinden ließ. Da dazwischen etwas Maßwerk angebracht ist, wird die Erinnerung an gotische Bauten geweckt. Oben darauf hat er ein mächtiges Schieferdach wie einen ungeheuren Hut gestülpt. Eine organische Einheit ist weder bei diesen Teilen unter sich, noch mit den Nebengebäuden erreicht, und so wirkt der Bau wohl originell und keineswegs reizlos, aber doch nicht befriedigend. Ganz ungehemmt konnte sich dagegen die Kunst des Architekten im Innern entfalten. Der mächtige Lichthof, der hoch oben von zwei Brücken überspannt ist und nach allen Seiten Blicke auf zierliche Zickzacktreppen mit auf- und abwogenden Menschenmassen gewährt, ist nicht sowohl wegen seiner vielleicht gar zu prunkvollen Ausstattung, sondern wegen seiner ungemein glücklichen Verhältnisse der schönste monumentale Raum, der in der letzten Zeit geschaffen worden ist, man empfindet in ihm im stärksten Maße das, was man als Großstadtpoesie bezeichnet hat. *G.*

Im Anschluß an die von uns gemeldeten Vorgänge in Wien, die sich an die Ernennung des Medailleurs **Marschall** zum Professor an der dortigen Akademie knüpfen, sei weiter mitgeteilt, daß die **Wiener Akademie** der bildenden Künste wegen stürmischer Szenen, die sich dort abgespielt hatten, zeitweilig geschlossen werden mußte. Höchst bemerkenswert gestaltete sich dann die Unterredung, die eine Deputation der Professoren der Akademie bei dem Unterrichtsminister Hartel hatte. Der Minister hatte nämlich in einer Kammerrede die Akademie als ein Institut bezeichnet, das künstlerisch schon seit längerer Zeit in bedauernswerter Stagnation begriffen sei. In der Antwort, die der Minister den beschwerdeführenden Professoren erteilte, kommen folgende Sätze vor: »Meine Worte sollen nicht mehr, aber auch nicht weniger sagen, als daß, wie jedes Institut, ja wie jeder Organismus, so auch die Akademie der Künste, zur Erreichung ihrer hohen Aufgabe — die Erziehung ihrer Jünger zur hohen Kunst erfolgreich durchzuführen und sich selbst aufnahmsfähig und produktiv zu erhalten — der stetigen Verjüngung des Zuflusses frischer Kräfte bedarf. Ich will hier nicht rekriminierend der Schwierigkeiten gedenken, welche sich seit der Ernennung Pochwalskis, dessen Besitz Sie nicht Ihren Vorschlägen, sondern der Unterrichtsverwaltung zu danken haben, der raschen Besetzung vakanter Lehrstühle entgegenstellten. Denn den einzelnen trifft kein Verschulden. Die Ursache zeitweiliger Störungen und Stagnationen liegt in den schroffen Gegensätzen der zeitgenössischen Kunst, sie liegt in den beengenden akademischen Einrichtungen, die allmählig der Erstarrung entgegengehen und eine freie, lebendige Entfaltung ihrer vollen Kraft nicht erleichtern. Die Frage der Reorganisation des akademischen Unterrichtes in allen Zweigen der Kunst und auf allen Stufen steht im Mittelpunkte des allgemeinen Interesses. Hier wie anderwärts, in allen Künstlerkreisen und auch in Ihrer Mitte sind Stimmen laut geworden, die in eindringlicher Weise zu weitgehenden Reformen mahnen. So trat schon vor mehreren Jahren Professor Hellmer mit einer Publikation an die Öffentlichkeit, welche die Reorganisierung der Bildhauerschule empfiehlt und wenn ich auch nicht so weit gehe wie Professor Hellmer, der gegen die »Kunstschule« den Vorwurf erhob, das früher bestandene freikünstlerische Schaffen vernichtet zu haben, und wenn ich auch weit davon entfernt bin, mit ihm die mißliche Lage eines Teiles der absolvierten Schüler vor allem auf die bestehenden Einrichtungen zurückzuführen, so teile ich doch mit ihm die Überzeugung, daß die in der alten unzweckmäßigen Form begründete künstlerische Stagnation durch eine vernünftige Reform beseitigt werden könne und müsse. Soweit es im Rahmen des Statuts möglich war, habe ich auch einschlägigen Anträgen Professor Hellmers bereitwillig entsprochen.« — Mit solchem Freimut hat wohl selten ein Minister in unseren Tagen über das Wesen der Akademien sich geäußert.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 12. 20. Januar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

WITTENBERG DIE GEBURTSSTÄTTE DER DEUTSCHEN RENAISSANCE?

VON BERTHOLD DAUN

(Schluß)

In den Kirchen Krakaus befinden sich einige hervorragende Grabplatten aus Erz. Vergleicht man den Stil ihrer Zeichnung und die eingravierten Brokatmuster mit den in Deutschland befindlichen Vischerplatten, so erkennt man in diesen unbezeichneten Erztafeln einige der schönsten Güsse Vischers. Sie rechtfertigen die Glaubwürdigkeit des Neudörfferschen Berichtes, daß Peter Vischer große Gußwerke nach Polen, Böhmen und Ungarn geliefert habe. In fünf dieser Krakauer Platten wird ein kräftiger Schritt zur Renaissance bemerkbar, wenn freilich noch hier und da gotische Ornament- und Architekturformen mit italienischen Dekorationsmotiven vermischt sind. Statt des gotischen Baldachins oder Geästes wird auf der Erztafel für Peter Salomon († 1506) und für Kmita († 1505) die obere Umrahmung durch einen Dreipaß gebildet, der in allmählich sich entwickelnder Form wechselt. Ein wie ein mißverstandener griechischer Eierstab aussehender Ornamentkranz füllt auf der Tafel Peter Salomons den dreigeteilten Bogen. Auf der vermutlich wenig später entstandenen Kmita-Tafel, deren stückweise gegossene Seitenleisten in den unter Baldachinen stehenden Aposteln Paulus und Petrus und in den umrankten baumartigen Säulen gotische Reminiszenzen aufweisen, nimmt der Dreipaß mehr das Aussehen eines Blattkranzes an, bis darauf auf der Callimachus-Tafel[1]) in der Dominikanerkirche zu Krakau ein prachtvolles Laubgewinde mit Früchten, das durch Bänder zusammengehalten wird, entstanden ist. Ferner reiht sich den Arbeiten dieser Hand eine bisher unbekannt gebliebene prachtvolle ziselierte Grabtafel für ein unbekanntes Glied der Familie Salomon an, deren Entstehung zwischen den Grabmälern für Kardinal Friedrich Kasimir und für Peter Salomon zu setzen sein mag, weil hier wie auf dem urkundlich 1504 datierten Grabmal der Herzogin Sophie in Torgau die obere Umrahmung aus Rankenwerk sich findet. Die Zeichnung der freistehenden Salomonfigur und der perspektivisch vertiefte Fußboden sind meisterhaft gezeichnet und bekunden die freiere Auffassung von Renaissancefiguren. Als weitere renaissancemäßige Grabtafel Peter Vischers muß ich das in der Domkirche auf dem Wawel befindliche ziselierte Brustbild eines unbekannten Kardinals ausgeben. Der Brokatteppisch der früheren Tafel ist verschwunden, und der Kardinal ist vor einer etwas perspektivisch vertieften Renaissancebogenhalle stehend gedacht. Die Blattranken und Pilasterornamente sind im Renaissancestil frei entwickelt. Ebenfalls halte ich die im Kreuzgang des Domes zu Erfurt befindliche Grabplatte des Kantors und Kanonikus Johann von Heringen, ein in Metall tief graviertes Brustbild von 1505[1]), für eine ausgezeichnete Vischerarbeit, die vor der zuletzt genannten Krakauer Bronzeplatte entstanden ist und sich in dem gotischen Rankenwerk dem Torgauer und dem Salomon-Guß anschließt. Die Zeichnung ist vortrefflich.

In diesen Krakauer Tafeln tritt bereits Renaissancedekoration auf, die zunächst noch mit nordischem Empfinden vermischt ist, allmählig aber italienisch reiner wird. Die Vermutung Seegers, daß der Altmeister erst durch seinen Sohn Peter, der 1507 in Oberitalien weilte und 1508[2]) nach Nürnberg zurückkehrte, mit der italienischen Dekorationsart bekannt geworden sei, trifft demnach keineswegs zu. Schon vorher also sind dem Vater die neuen Kunstformen zu Gesicht gekommen und haben sich ihm als nachahmungswürdige Muster aufgedrängt. Eine Italienreise des Vaters deshalb anzunehmen, ist jedoch nicht notwendig; nein, wie beim jungen Dürer sprechen die ersten Versuche offen dagegen, denn direktes Studium der italienischen Werke an Ort und Stelle setzen sie nicht voraus. Gerade die in noch dürftiger

1) Die Komposition der inneren Tafel mit der sitzenden Gestalt des Callimachus stammt von Veit Stoß, vgl. Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, p. 34—37.

1) Abgebildet im Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt und unter Nr. 274 als nürnbergische Arbeit von 1505 aufgeführt.

2) Georg Seeger, Peter Vischer d. j., Leipzig 1897. Daß Peter Vischer d. j. in Italien gewesen war, ist dem Stil und Art seiner Werke nach so gut wie sicher. Ob er aber mit jenem Peter Vischer identisch ist, der um das Jahr 1508 zum Vertriebe der Schedelschen Weltchronik nach Oberitalien reist, ist von Seeger nicht bewiesen. Man könnte auch nach A. Bauch an den Buchdrucker Peter Vischer denken (Mitt. des Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, XII, S. 290 ff.).

Variation erscheinenden Renaissancespuren machen den Eindruck, als ob Vischer nur durch Stiche mit der Renaissanceornamentik bekannt geworden ist. Ohne selbst Italien gesehen zu haben, hat er in Nürnberg, was er als Vorlage bekommen konnte, verarbeitet. Gerade weil er nicht aus der Fülle schöpfen konnte, sind die Anfänge noch primitiv. Meist ist das Kompositionsgerüst gotisch, nur die Dekorationsfüllung italienisch. Manche Anregung bekam auch Vischer durch Barbari, dessen Stiche in der Gießhütte bekannt waren und auch vorbildlich wurden. Zu einem tieferen Erfassen des Wesens der italienischen Kunst aber gelangte der Altmeister erst durch Vermittlung seiner Söhne Peter und Hermann, deren Skizzenbücher gemeinschaftlich benutzt wurden. Das gemeinschaftliche Entwerfen und Modellieren aber ist es, was der stilkritischen Untersuchung unmöglich macht, den Arbeitsanteil zwischen Vater und Söhnen zu trennen. Das Renaissancemäßige am Sebaldusgrab auf Peter den jüngeren zurückzuführen, ist deshalb ein mißglückter Versuch Seegers, der lediglich auf Hypothesen basiert. Das Sebaldusgrab ist die natürliche Frucht der stetig fortschreitenden künstlerischen Entwickelung des Altmeisters, deren Anfänge in den Krakauer Erztafeln sichtbar sind.

In *Nürnberg* also schlug zuerst von allen deutschen Städten die Renaissance Wurzel. Das im Verhältnis zu Nürnberg damals noch unbedeutende Wittenberg darf nicht aus Freude, in Kurfürst Friedrich dem Weisen, der Dürer, Barbari und Cranach berief, einen eifrigen Pfleger der Künste erkannt zu haben, zur Geburtsstätte der deutschen Renaissance gemacht werden. Schon die geographische Lage mußte Nürnberg dieses Vorrecht einräumen. Als erste deutsche Reichsstadt war Nürnberg — Luther nennt es das Auge und Ohr Deutschlands — der geistige Mittelpunkt in Deutschland, wo die meisten und tüchtigsten Künstlerkräfte sich rührten. Zwar mag auch von der Pegnitzstadt unsere durch die romantische Schwärmerei gestärkte Phantasie ein zu prachtvolles Bild von der alten Herrlichkeit entwerfen; im Vergleich zu dem spießbürgerlichen Wittenberg, das nicht viel besser als die übrigen deutschen Städte war, muß Nürnberg als Luxusstadt gelten, die selbst auf einen klassisch gebildeten Italiener einen Eindruck machte. Die Wohnungen der Bürger seien für Prinzen gebaut, und gern hätten die Könige von Schottland so luxuriös gewohnt, wie der einfachste Bürger zu Nürnberg, so schrieb begeistert Äneas Sylvius. Wenn freilich dieses hohe Lob des römischen Kardinals nicht mit modernem Maßstab gemessen werden darf, so war damals Nürnberg ohne Frage die glänzendste Stadt Deutschlands. Was Florenz im Quattrocento für Italien bedeutet, das gilt Nürnberg für Deutschland bis über das ausgehende Mittelalter hinaus. Auch zur Zeit der Renaissance blieb es das erste Kunstzentrum in Deutschland.

PARISER BRIEF

Die Direktorfrage für die französische Akademie in Rom ist jetzt entschieden: da alle anderen von der Akademie vorgeschlagenen Kandidaten ablehnten, blieb nur noch der Maler Carolus Duran übrig, und seine Ernennung ist also vom Minister unterzeichnet worden. Das ist sehr erfreulich. Wenn Besnard, der ebenfalls seine Kandidatur angemeldet hatte, ernannt worden wäre, so hätte man das bedauern müssen, denn Besnard steht noch in der besten Schaffenskraft, und von ihm dürfen wir noch manches starke und schöne Werk erwarten. Duran degegen hat seit zehn Jahren von Jahr zu Jahr deutlicher gezeigt, daß es vorbei ist mit seiner Spannkraft. Sein Flug ist lahmer und lahmer geworden, und jetzt fliegt er nicht mehr, sondern kriecht mühsam am Boden hin. Und als Präsident der Société nationale ist der einstige Stürmer und Dränger zum Vertreter aller reaktionären, beschränkten und engen Anschauungen geworden, zum Gegner aller neuen, vorwärtsdrängenden Bestrebungen, zum akademischen Schullehrer trotz Gérôme und Bouguereau, denen er an Korrektheit der Zeichnung weit nachsteht. Nun wird er in der Villa Medici seinen Lebensabend prächtig und friedlich beschließen, den Gesandten der französischen Kunst spielen, wozu ihn sein Gefallen an allen Präsentationsrollen besonders befähigt, wird Empfänge geben und Besuche machen, in der Staatskarosse herumfahren, schöne Reden halten und, was die Hauptsache ist, Palette und Pinsel so selten wie möglich angreifen. Das aber wird der französischen Kunst und dem Rufe Durans nur zum Heile gereichen, denn Duran gehört nicht zu dem Geschlechte der Tizian, Menzel, Hébert, die mit neunzig Jahren noch arbeiten, wie sie es mit vierzig taten, er ist müde und ausgeschöpft, und somit der rechte Mann für diesen Posten, dessen Inhaber in der Kunst gar nichts zu sagen hat, nichts zu tun hat, gut bezahlt wird und sich mit Glanz zu Tod füttern läßt.

Carolus Duran ist jetzt siebenundsechzig Jahre alt. Als Junge hieß er nur Charles Durand, da aber der Name Durand in Frankreich beinahe so häufig ist wie der Name Schmidt in Deutschland, und da der Vorname gleichfalls sehr alltäglich war, veränderte der Maler seinen Namen, um sofort etwas zu haben, wodurch er sich vor seinen Kollegen auszeichnete. Er war nicht der Ansicht Shakespeares, daß eine Rose unter irgend einem anderen Namen gleich lieblich duften würde, und vielleicht hatte er Recht. Vielleicht wäre Charles Durand nicht so bekannt geworden wie Carolus Duran. Vor vierzig und vor dreißig Jahren hat Duran einige ausgezeichnete Werke geschaffen, und besonders in seinen Bildnissen kam er den größten Vorbildern nahe. Der oft gemachte Vergleich mit Velasquez ist ihm denn auch dermaßen in den Kopf gestiegen, daß er, wenn von großen Meistern die Rede ist, immer nur von »ich und Velasquez« zu sprechen pflegt. Ein paarmal hat er sich sogar dagegen aufgelehnt, immer mit dem Spanier verglichen zu werden, der sich doch »mitunter verrechnet« habe. Die besten Arbeiten Durans sind das weibliche Bildnis im Luxembourg, das Bildnis einer Dame zu Pferd, das vor zwei Jahren in einer Sonderausstellung wieder erschien, die Dame mit dem Hund im Museum zu Lille, der Mord, eine Szene aus dem

italienischen Volksleben mit lebensgroßen Figuren, die sich in der Centennale wiederfand und über die einstige Kraft und Frische des Malers staunen machte, ein Plafond im Louvre, den Ruhm der Maria von Medici verkündend und schon nicht mehr zu den ganz guten Sachen gehörend. In den letzten Jahren hat er eigentlich nur noch Bildnisse gemalt, darunter ein gewaltiges Gruppenbild von seiner Familie. Je weniger man von diesen Sachen sagt, desto besser ist es für den Maler.

Der Karikaturist Gavarni, nach Daumier wohl der größte französische Zerrbildzeichner des 19. Jahrhunderts, hat nun sein Denkmal erhalten. Über die Idee, allen Menschen, die irgendwie und auf irgend einem Gebiete bekannt waren, ein Denkmal zu setzen, kann wohl nicht mehr gestritten werden. Jedenfalls ist diese Manie unserer Zeit eine treffliche Sache für die Bildhauer, die dadurch in Brot gesetzt werden, und es wäre gar nichts einzuwenden, wenn nur alle Bildhauer wirkliche Künstler wären und mit ihren Werken unsere Plätze verschönerten, anstatt sie zu verlangweilen oder häßlicher zu machen. Im übrigen hat Gavarni sein Denkmal ja wohl verdient, so gut wie tausend andere Menschen, deren Ebenbild aus Bronze oder Marmor von den Hunden beschnüffelt wird. Daumier, der bei weitem größer ist als Gavarni, hat sein Denkmal schon lange. Im Grunde ist es allerdings nur ein Denkmälchen, und außerdem steht es nicht in Paris, sondern in dem Dörfchen Valmondois, wo es ein Fremder schwerlich aufsuchen wird. Wenn er trotzdem weit bekannter und bewunderter ist als Gavarni, so zeigt das eben, wie unnötig und nutzlos Denkmäler sind, immer abgesehen von dem oben erwähnten Nutzen für die Bildhauer. Gavarnis Denkmal steht nicht in einem entlegenen Dörfchen, sondern an einem der besuchtesten und gerade von den Künstlern am häufigsten betretenen Plätze der Hauptstadt, nämlich an der Place St. Georges, über welche die Rue Notre Dame de Lorette mit ihrer Fortsetzung, der Rue Fontaine, als Hauptader den Verkehr von den Boulevards nach dem Montmartre bringt. Um Gavarni und sein Denkmal haben sich die zumeist auf dem Montmartre wohnenden heutigen Karikaturisten und Zeichner bemüht. Sie haben den Ausschuß gewählt, die Gelder aufgebracht und überhaupt alles getan, um das Ziel zu erreichen. Statt aber dann endlich einmal den Leuten zu zeigen, wie gescheut die Künstler eine solche Sache anzufangen wissen, haben sie sich zur Ausführung der Arbeit an den staatlich approbierten Bildhauer Denys Puech gewandt, den langweiligsten, leersten, mit einem Worte abscheulichsten Zuckerbäcker, den es in der französischen Skulptur unserer Zeit gibt. Puech ist durch Gründe, die mit der Kunst nichts zu tun haben, der offizielle Bildhauer der dritten Republik geworden. Er macht alles, was an offiziellen Bildhauereien zu vergeben ist, und alles macht er mit der gleichen Leerheit und der nämlichen Süffisance. Das ist das schlimmste an seinen Arbeiten: sie drängen sich auf. Ein Nichtskönner, der bescheiden ist, ärgert uns nicht, wir haben eher Beifall für sein ehrliches Ringen mit der eigenen Unzulänglichkeit. Wenn aber so einer herkommt, sich aufbläst wie ein Truthahn, radschlägt und kräht, daß alles nach ihm hinsieht, und wenn das obendrein in Paris geschieht, wo an tüchtigen Bildhauern wirklich kein Mangel ist, dann hört doch die Gemütlichkeit auf. Und wenn es die Künstler selbst sind, die gehorsam dem Winke des Ministers folgen, und einen Mann, den sie alle samt und sonders für talentlos und unausstehlich halten, mit ihrem Auftrage belehnen, dann ist man wirklich um passende Worte verlegen. In Deutschland klagt man über die Beeinflussung von oben. Man sehe nach Paris und merke, daß das hier eben so schlimm, wenn nicht schlimmer ist.

Die Zeit der kleinen Ausstellungen hat wieder begonnen und in allen Sälen der Kunsthändler regt es sich. Indessen ist darüber wenig zu berichten. Fast durchgängig ist es die übliche Marktware, die uns bei den Händlern gezeigt wird, neue Erscheinungen gibt es nicht, und die Künstler, die einmal die dem kaufenden Publikum genehme Note gefunden haben, bleiben selbstverständlich bei dieser Note, die alljährlich ein paar Dutzend Mal abgewandelt wird. Auch in der bei Georges Petit ausstellenden Société internationale, zu der einige tüchtige Leute gehören, ist kaum etwas Wichtiges zu bemerken. Allègre, Bompard und Saint-Germier stellen da jedes Jahr je ein halbes Dutzend venezianische Ansichten aus, der Amerikaner Harrison zeigt das Meer in gewöhnlicher und ungewöhnlicher Beleuchtung, ein halbes Dutzend vermutlich ähnliche, übrigens langweilige Bildnisse, ein Dutzend Landschaften mit gleichen Eigenschaften, das macht in jedem Jahre das Gros dieses kleinen Salons aus. In diesem Jahre mögen eigens erwähnt werden die beiden Amerikaner Miller und Frieseke, die in ihren Innenräumen sehr vornehme und wohltuende Farbenharmonien zusammenstellen, Fräulein Delasalle, die es in ihren Ansichten von der Seine mit ihren Ufern und Schiffen vortrefflich versteht, die von dem Flusse aufsteigende schwere Luft wiederzugeben, und der Spanier Casas, der mit Geschmack breite Farbenflächen nebeneinanderstellt. In der Skulptur ist in diesem Salon nie viel zu holen: Bernstamm, Rivière und Bloch machen alle drei entweder nette Sächelchen oder Bildnisse, die in ihrer photographischen Treue an das Wachsfigurenkabinett Grevins erinnern.

Neben diesem Salon hat Marcel Cogniet einen ganzen Raum mit Ansichten aus Venedig angefüllt, die uns nicht festhalten können. Wichtiger ist die Ausstellung von farbigen Radierungen, worin der Norweger Thaulow mit zehn oder zwölf Blättern vertreten ist. Jedes davon ist ein Meisterwerk, aber das alte Motiv Thaulows, der Bau aus roten Backsteinen neben dem halbgefrorenen Flusse, scheint doch dem Künstler am allerbesten zu liegen, so daß dieses Blatt vielleicht die glänzendste Leistung Thaulows ist. Aber die Brücke von Amiens, der Kanal in Venedig, das Dorf im Schnee, der nächtliche Wachtposten haben jedes für sich so fesselnde Vorzüge, daß dem Beschauer die Wahl schwer wird. Ganz vortrefflich

sind auch die Blätter von Gaston Latouche, eine Parklandschaft mit junger Dame und Schwan, die Wiederholung seines letzten Salonbildes und eine herbstlich bunte Baumallee. Manuel Robbe, Osterlind und G. Charpentier haben ebenfalls sehr gut ausgestellt, und alles in allem macht dieser Salon der Radierer einen vortrefflichen Eindruck.

Vor einigen Jahren hatte der inzwischen verstorbene Charles Bodinier in dem nach ihm genannten Saale der »Bodiniere« eine merkwürdige Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen vereinigt. Es waren das lauter Arbeiten von bekannten Schriftstellern und Dichtern, Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde von Verlaine, Raoul Ponchon, den Brüdern Goncourt, Sardou, Meilhac, Bergerat hingen neben Blättern verstorbener Schriftsteller und Dichter, worunter Victor Hugo, Baudelaire, Musset, Mérimé und Gautier besonderes Aufsehen machten. Nun hat Emil Bergerat für sich allein eine Ausstellung von vierzig Aquarellen veranstaltet, die ich nicht um ihres künstlerischen Wertes willen, sondern als Kuriosum erwähne, sozusagen als neuen Beweis dafür, daß Frankreich wirklich die Patrie des Arts ist, und daß hier jedermann bis zu einem gewissen Grade Künstler ist, — oder sich wenigstens dafür hält.

In zwei Museen sind augenblicklich interessante Ausstellungen zu sehen: dauernd ist in dem städtischen Museum im Kleinen Palais eine Sammlung keramischer Werke von Carriès aufgestellt, vorübergehend hat man im Luxembourg einige hundert Lithographien von Toulouse-Lautrec untergebracht. Toulouse ist außerhalb Frankreichs bekannter als Carriès. Das hängt mit der Natur seiner Erzeugnisse zusammen: Zeichnungen und Lithographien lassen sich leichter transportieren als Skulpturen. Indessen kennt man ihn doch immer noch nicht genug. Als Mensch wie als Künstler war er eine der interessantesten Erscheinungen unserer Zeit, und den Künstler kann man nicht verstehen, wenn man den Menschen Toulouse nicht kennt. Die Tragik seines Lebens lag in der abscheulichen Mißgestalt, welche ihm eine böse Hexe bei der Geburt gegeben hatte. Er war ein Zwerg, aber kein wohlgebildeter, ehrwürdiger Zwerg wie Menzel, sondern ein abschreckend häßlicher Kobold, den greulichen Wechselbälgen gleichend, welche in den Kindermärchen von bösen Erdgeistern herbeigebracht und mit den wohlgestalteten Kindern der Menschen vertauscht werden. Dieses Mißgeschick erdrückte Toulouse. Zwar spottete er ohne Aufhören selbst über sein Äußeres, aber in Wirklichkeit war dieser Spott auch nur eine grimmige Selbstzerfleischung. Besonders nahestehenden Freunden öffnete er in vertrauten Augenblicken sein ganzes Herz, indem er mit seinem herzzerreißenden hönischen Grinsen, hinter dem die bittersten Tränen lauerten, sagte: »Das größte Glück, das mir hätte passieren können, wäre gewesen, nicht geboren zu werden«.

All seine Ironie und Satire, sein grimmiger, schneidender, beißender, alles Häßliche und Abscheuliche sofort aufgreifender Humor entstammt diesem pessimistischen Grundzuge seiner Natur, und diesem Grundzuge paßte sich dann seine ungewöhnlich große Kunst an. Selbst eine Karikatur, sah er nur Karikaturen um sich, alles um ihn schien ihm verzerrt, wie er selbst es war. Getragen von dieser Stimmung hat er dank seiner phänomenalen Begabuug als Zeichner das höchste erreicht, das sich auf dem Gebiete des ironischen Pessimismus in der bildenden Kunst erreichen läßt, und wer dem Menschen Toulouse näher stand, fühlt die Tränen in diesen Werken, die dem Fernstehenden wie ausgelassene Witze eines Clowns vorkommen.

Jean Carriès ist der Begründer der neueren Keramik. Er saß unten im Departement Nièvre, wo schon vor der Römerzeit große Töpfereien betrieben wurden und wo heute noch die Töpferei neben dem Ackerbau die Grundlage des Erwerbes bildet. Dort forschte er an Ort und Stelle allen technischen Verfahren nach und, geleitet von japanischen Vorbildern, gelangte er zu jenen Resultaten, die immer noch die schönsten der modernen Keramik sind, obgleich seit Carriès sich hundert andere Künstler diesem neu erschlossenen Zweige der bildenden Kunst zugewendet haben. Carriès war nicht nur der größte Techniker unserer modernen Keramiker, er war auch ihr größter Bildhauer und vielleicht ihr größter Kolorist. Seine an die Fratzen alter romanischer und gotischer Bauten erinnernden, dabei doch durchaus modernen Masken aus Steingut, seine Büsten, vor allem sein großes Portal zeigen ihn als einen der eigenartigsten und interessantesten Bildhauer unserer Zeit. Er beherrschte alle Formen und besaß eine unerschöpfliche Phantasie. Der Saal, den man im Kleinen Palais mit seinen Arbeiten gefüllt hat, gehört jetzt zu den besuchenswertesten Orten für den Liebhaber moderner Kunst.

KARL EUGEN SCHMIDT.

BÜCHERSCHAU

Frühholländer II *Altholländische Gemälde im erzbischöflichen Museum zu Utrecht herausgegeben von Dr. Franz Dülberg.* Druck und Verlag H. Kleinmann & Co. Haarlem (Holland).

Der Inhalt dieses zweiten Teiles der dankenswerten Publikation ist dem Kunstforscher noch willkommener als die schönen Abbildungen der Leidener Altäre im ersten Teile. Das Material zur Kenntnis der älteren holländischen Malkunst ist so klein, daß jede Vermehrung höchst erwünscht ist, und die beachtenswerte Reihe holländischer Bilder aus dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Utrechter erzbischöflichen Museum war noch nicht photographiert. Freilich, wenn der Kunstforscher jedes dieser Stücke mit gelehrter Neugierde betrachtet, der Kunstfreund geht zwar nicht leer aus, findet aber kaum ebensoviel Befriedigung. Mit vier oder fünf Ausnahmen zeigen die großen und guten Lichtdrucke dieser Mappe Gemälde von geringem Werte. Der Herausgeber ist wohl vorbereitet, diese Dinge zu würdigen und jedem den rechten Platz anzuweisen, da er sich seit mehreren Jahren energisch mit dem Studium der älteren holländischen Malerei beschäftigt hat. Er übt bewußt eine Kunst aus, indem er die Malwerke mit originellen, zumeist treffenden, selten etwas gewaltsamen Wendungen schildert. Er ist nicht stets dem Fehler entgangen, die publizierten Gemälde zu überschätzen. Der Leser des dichterisch gesteigerten Textes

wird beim Betrachten der Abbildungen manchmal ernüchtert.

Ich zähle die abgebildeten Stücke auf und setze meine Ansicht neben die Meinung Dülbergs.

Tafel 1. *Christus als Schmerzensmann.* Das öfters in der Literatur, zuerst von Bode, als »Geertgen« erwähnte Bild. Dülberg stellt die, soweit ich sehe, sonst allgemein anerkannte Bestimmung in Frage, wie er überhaupt das »Werk« des Meisters wieder tüchtig durcheinander zu schütteln gewillt zu sein scheint. »Dem Geertgen . . . nahestehend ca. 1475« schreibt er unter den Lichtdruck. Meiner Ansicht nach hat das Bild allen Anspruch darauf, für ein Original Geertgens gehalten zu werden und steht der Beweinung Christi in Wien, von der wir doch ausgehen, näher als irgend ein anderes Stück, wenn es auch nicht in jedem Detail auf der Höhe des Hauptwerkes bleibt. Während Dülberg sonst, weniger aus den zum Teil recht unerheblichen Bildern als aus Eigenem allerlei geheimnisvolle Schönheit hervorzaubert, unterschätzt er gerade das einzige Werk, das als persönliche Schöpfung eines großen Meisters starke Wirkung übt.

2. *Die Madonna mit Johannes und der hl. Agnes* (der das Christkind merkwürdigerweise den Ring an den Finger steckt). Das ziemlich grobe, um 1500 entstandene Stück wird von Dülberg bezeichnet als »*holländisch-burgundische (?)* Schule um 1480«. Diese Bezeichnung verrät einige Verlegenheit. Holländisch ist die Arbeit. Der Typus der hl. Agnes nähert sich dem Frauentypus, den der gewiß holländische Maler der virgo inter virgins im Rijksmuseum (Nr. 43), ein Meister, dem mehrere Werke zugeschrieben werden können, bevorzugt.

3. *Die Madonna vor einer Rosenhecke.* Das von Dülberg überschätzte, aber wohl richtig als holländisch vor 1500 katalogisierte, teilweise schlecht erhaltene Bild ist kaum näher zu bestimmen.

4. *Die Madonna mit einem Prämonstratenser.* Dülbergs Bestimmung dieses unbedeutenden und schlecht erhaltenen Bildchens als holländisch gegen 1500 überzeugt mich nicht. Soweit eine Lokalisierung möglich ist, erscheint die Arbeit eher westniederländisch um 1520. Dafür spricht sowohl die Landschaft wie die an den Pseudo-Mostaert erinnernde Ornamentik des Thrones.

5. *Anna selbdritt in Halbfiguren.* Die Unterschrift »Nachfolger Geertgens 1500« ist in der Hauptsache treffend. Eine in der Komposition und im Stil verwandte, aber altertümlichere Darstellung wurde in Paris, in der Sammlung Charles Stein versteigert.

6. *Die Kreuzigung Christi.* Richtig als »Schule Geertgens« bezeichnet. »Nachfolger Geertgens« wäre noch schärfer. Ein nahe verwandtes Bild besitzt Sir Henry Howorth in London. Sehr ähnlich auch, aber besser in der Durchführung, sind die Kreuzabnahme bei Herrn Dr. Figdor (gelegentlich dem Geertgen selbst zugeschrieben) und das Martyrium der hl. Lucia, das aus der Sammlung Friedrich Lippmanns schließlich ins Rijksmuseum gelangt ist. Hier sind die Keime, aus denen sich die Kunst Jacobs von Amsterdam entwickelt.

7. *Die Anbetung der Könige.* Figurenreiches Breitbild. Von Scheibler, glaube ich, als Jugendarbeit Jacobs von Amsterdam betrachtet. Die Typen erinnern in der Tat an Jacob, was auch Dülberg bemerkt, die Falten sind ganz anders gestaltet.

8. Die von 1518 datierte *Epiphanie,* die Dülberg Jacob zuschreibt, möchte ich mit Vorbehalt anerkennen. Wir besitzen gleichzeitige sichere Arbeiten des Amsterdamers und können vergleichen. Jedenfalls sind wir hier dem Meister sehr nahe, und die Unsicherheit wird vielleicht nur durch den schlechten Zustand der Tafel hervorgerufen.

9. Die *Kreuzigung* mit kleinen Passionsszenen seitlich, von Dülberg »Werkstatt Jacobs um 1514« genannt, erinnert in manchen Zügen an Jacob, namentlich an die stattliche Kreuzigung dieses Meisters, die auf der Heeswijk-Versteigerung für das Rijksmuseum erworben ward, ist andererseits flau und altertümlich und noch anklingend an die Art jenes Meisters, der die auf Tafel 6 abgebildete Kreuzigung gemalt hat. »Mitschüler Jacobs« wäre hier wohl die beste Bestimmung.

10. *Die Grablegung Christi.* Hier kann ich mich der Bezeichnung »Jacob von Amsterdam« mit der Voraussetzung anschließen, daß die offenbar stark verputzten Köpfe vom Restaurator entstellt sind. Abgesehen davon, hat Dülberg Recht, wenn er von Jacobs Werken das Bild in Wörlitz, Christi Abschied von den Frauen, zitiert.

11. 12. 13. *Flügelaltar* mit der Kreuzigung in der Mitte *Cornelis Engelbrechtsz.* So schon öfters erwähnt, gewiß richtig.

14. *Die Madonna mit dem hl. Bernhard.* Die Verwandtschaft mit dem kölnischen Severins-Meister, die Dülberg betont, finde ich nicht so stark, als daß ich daraus Schlüsse ziehen würde. »Holländischer Meister von 1500«: mehr vermöchte ich nicht zu sagen. Die Holländer liebten seit Ouwaters und Geertgens Zeit, Kircheninterieurs perspektivisch nach der Natur darzustellen.

15. *Die Madonna zwischen den Reihen der Dominikaner.* Ein Analogon zu diesem merkwürdigen Stück kenne ich ebensowenig wie Dülberg. — Der Anblick des mit Altarbildern gefüllten Kirchenraums weckt wehmütige Gedanken an all das, was die Bilderstürme vernichtet haben.

16. *Die Kreuznagelung.* Geringe Arbeit mit Anklängen an Jacobs Stil. Ich würde eher *Amsterdamer* als Leidener Schule sagen. Doch hat's nicht viel auf sich, wo dieser »Meister« gearbeitet hat.

17. 18. *Die Anbetung der Könige* in Halbfiguren. Ein sehr bekannter Typus. Durchaus nicht holländisch, sondern westniederländisch. Der Meister, den man ja nicht Meister der Utrechter Anbetung nennen soll (das führt irre) war sehr fruchtbar, wahrscheinlich in Antwerpen tätig. Dülberg nennt allerlei Stücke als stilverwandt, ohne gerade diejenigen, die von derselben Hand sind, zu treffen. Kopien nach den Flügeln in der Czernin-Galerie zu Wien. Vieles, was dieser kalte Meister gemalt hat, ist in der großen, mit Herri met de Bles überschriebenen Lade zu finden.

19. *Die Anbetung der Könige* in ganzen Figuren. Von einem tüchtigen Holländer um 1500. Eine genauere Bestimmung vermag ich ebensowenig wie Dülberg zu treffen.

20. 21. *Die hl. Familie im Freien, Flügelaltar mit Stifterporträts auf den Flügeln.* Wohl nicht Scorel, wie Dülberg vorschlägt, sondern *Dirk Jakobsz.* So nur nach den Porträtfiguren zu bestimmen. Die Figuren im Mittelfelde sind zu schlecht gezeichnet für Scorel. Bemerkenswert hier das Landschaftliche und namentlich der Lichteffekt. Man sieht übrigens nicht deutlich, daß die Mitteltafel von derselben Hand ist wie die Porträts.

22. *Die Anbetung der Könige.* Ganz in der späteren klassizistischen Art Scorels, dem Dülberg das Bild zuweist. Manches ist bedenklich schwach und erinnert an Buys, der Scorel nachahmte.

23. *Stifterbildnisse.* Charakteristische Arbeiten Scorels, durch Feinheit der Beleuchtung und leichte Malweise ausgezeichnet. So auch vom Herausgeber aufgefaßt.

24. *Frauenporträt.* Doch wohl nicht Scorel selbst, wie Dülberg glaubt. Die Auffassung ängstlich, die Hände viel zu schwach.

25. Die topographisch höchst merkwürdige Darstellung der Krypta zu Bethlehem hat keinen sehr ausgeprägten Stil. Gern würde man an Scorel denken, der ja im heiligen Lande war. *Friedländer.*

Felix Rosen, *Die Natur in der Kunst.* Leipzig, B. G. Teubner, 1903.

Mehr und mehr verengern sich in unseren Tagen die Grenzen der Forschung. Wer Großes leisten will, muß sich vor allem als Meister in der Beschränkung zeigen. Trotzdem ist man vielleicht dem inneren Zusammenhang der Dinge noch niemals so eifrig nachgegangen als gerade jetzt. Wie lehrreich es ist, in solcher Weise die Grenzsteine zu entfernen, die zwei Wissenschaften trennen und auf beiden Arbeitsfeldern Ernte zu halten, beweist das vorliegende Buch. Botanik und Kunstgeschichte — wahrlich zwei Disziplinen, die einander fremd gegenüber zu stehen scheinen! Und doch, wie viel neuen Stoff ergibt dieses doppelte Studium. Mit den Augen des Naturforschers betrachtet der Verfasser die Hintergründe der Gemälde und prüft — wie mit dem ihm wohlvertrauten Mikroskop — auch die kleinsten und unscheinbarsten Details. Nichts entgeht dem scharfen Blick, der gewohnt ist, Staubfäden zu zählen und den Blumen ins Herz zu schauen. Und was er gesehen, vergißt er nicht wieder und vergleicht von Bild zu Bild, von Landschaft zu Landschaft die Ergebnisse der gewonnenen Erfahrung. Mit wachsendem Interesse folgen wir dem sicheren Schritt dieses Führers und wandeln mit ihm von Stufe zu Stufe empor. Wir durchschreiten die bizarren Berglandschaften und hochgetürmten Städte des Florentiner Trecento, an Palmen vorüber, wie sie die Natur nie geschaffen hat, an Bächen entlang, an denen der grünende Rohrkolben wächst (Typha Laxmanni) und uns belehrt, daß es sich wirklich um einen Wasserstrom handelt. Es folgen anregende Kapitel über das Altarwerk von Gent und die Niederländer, wobei wir bis zur vollendeten Darstellung des rauschenden Laubwaldes gelangen, nach dem mancher Weg zurückgelegt wurde durch freundliche Täler und Wiesen, an Dörfern und Schlössern vorüber, oder durch die Einsamkeit öder Felsengründe hin. Dann geht es nach Italien zurück, aufwärts von Masaccio, Masolino und Fra Angelicos frommer Naivität bis zu den Gipfelhöhen der Kunst. Wir freuen uns an Fra Filippos Blumen, trotzdem wir hören, daß seine Lilien vom Botaniker streng zu rügen sind; an Botticellis Hainen, wenn auch die Blattstellung seiner Myrten ausnahmslos falsch ist. Wir lernen dabei sehen und prüfen und vergleichen; wir gewinnen neue Gesichtspunkte und oftmals möchten wir dem trefflichen Führer danken, der uns so die Sinne schärft. Nicht minder anregend sind Rosens geologische Fingerzeige für die Felsformationen, die fast jeder Künstler anders gestaltet. Über Leonardo da Vincis wohlbekannte Felsenriffe, — bisher als Dolomiten gedeutet — hat der Verfasser eine eigene Theorie. Er glaubt ihr Vorbild in den seltsamen Erdpyramiden, Kämmen und Zinnen zu erkennen, welche im mittleren Arnotal bei Sanmezzano einer geologisch jungen Gesteinsablagerung angehören und deren höchst bizarre Formen schon von Benozzo Gozzoli dargestellt wurden, allerdings noch in völliger Anlehnung an die alte Felsenmanier der Giottisten. Die beigefügten Aufnahmen, die des Verfassers Ansicht erhärten sollen, sind nicht durchweg überzeugend; so könnte nur an Ort und Stelle ein Urteil abgegeben werden. Jedenfalls hat Leonardos Phantasie hier wie sonst seinen Vorwurf gänzlich umgestaltet, denn seine zerrissenen, blauumdufteten Felsenzüge haben durchaus den alpinen Charakter, die feierlich ernste Stimmung des Hochgebirges.

Nicht in allem können wir dem Verfasser beipflichten, hat er uns doch selbst gelehrt, mit geschärftem Auge zu beobachten. So ist es uns nicht möglich, auf dem Hintergrunde von Masaccios Kreuzigung in S. Clemente in Rom das Tyrrhenische Meer und dessen Küste zu erkennen (p. 160); vielmehr sehen wir einen von sanften Hügeln umschlossenen Landsee, der an die weite Fläche des Trasimeno erinnert. Diesen hat Masaccio jedenfalls gekannt; Masolino, dem das Bild so lange zugeschrieben wurde, war am Trasimenischen See in Panicale geboren. Wickhoff rühmt die Schönheit dieser Landschaft, die er Masolino zuschreibt (Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom, »Zeitschrift für bildende Kunst« XXIV, 1889, p. 306). Noch entschiedener müssen wir Rosen widersprechen, wenn er meint, der Granatapfel sei der Madonna als Symbol der Fruchtbarkeit zuerteilt worden (p. 187). Allerdings war in diesem Sinne die Frucht des Granatbaumes schon bei den Griechen der Hera heilig, bei den Römern ein Attribut der Juno, ebenso wie die Lilie und der blaublühende Strauch des Vitex agnus castus. In der religiösen Symbolik möchten wir jedoch eine andre Deutung annehmen. Ausnahmslos ist es das Christkind, das den geöffneten Granatapfel in Händen hält; bei Botticelli bezeichnet ihn Rosen selbst als »Spielzeug des Christkindes« (p. 201); bei Filippo Lippi (Rundbild in der Galerie Pitti) hält das Kind einen Kern zwischen den Fingern empor, um ihn der Mutter zu zeigen. Den Griechen ist der Granatapfel heute noch ein Sinnbild reichen Segens, unermeßlicher Fülle; Gregor der Große bezeichnet ihn als Symbol der christlichen Kirche, wegen der innigen Vereinigung unzähliger Samenkörner in derselben Hülle (vergleiche W. Menzel, Chr. Symbolik Band I, p. 359 und V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere, p. 233 ff.). So ist wohl der Granatapfel in den Händen des Christkindes als Symbol seiner Lehre, des hundertfältigen Samens seines Wortes zu verstehen.

Auf die symbolische Bedeutung der Blumen geht der Verfasser selten oder gar nicht ein. So ist nicht die Vorliebe der Cruciferen im allgemeinen betont, die so oft ihrer Kreuzesform wegen dargestellt werden. Es wäre auch nicht ohne Interesse gewesen, zu verfolgen, ob den Heiligen in der Kunst diejenigen Bäume und Blumen beigegeben werden, die ihnen speziell geweiht sind; so z. B. die Dattelpalme dem Schutzheiligen von Siena, Sant' Ansano, die Olive San Bernardino, dem Stifter des Olivetauer Ordens. Rose und Lilie durften als Attribute vieler Heiligen besonders häufig sich wiederholen.

Viele neue Gesichtspunkte eröffnet Rosen bei der Schilderung der Städtebilder, die den Hintergrund der Gemälde beleben, schon bei Giotto und den Trecentisten üblich waren und durch Pinturicchio in der Libreria von Siena so reizvoll geschildert wurden. Hier ist z. B. auf dem Verlöbnis Kaiser Friedrichs III. mit Eleonora von Portugal eine genaue und köstliche Darstellung des Doms und der vielen Türme von Siena zu erkennen, und der Verfasser bezeichnet sie als das korrekteste Städtebild der italienischen Kunst, das bis zu Canalettos Zeiten unerreicht blieb (p. 285). Gegen dieses Urteil ließe sich manches Beispiel anführen. Um nur eins zu nennen, weisen wir auf ein Jugendwerk Filippino Lippis hin, — eine Verkündigung, jetzt im Museum von Neapel, um 1482—1485 gemalt — dessen Hintergrund eine reizende Darstellung von Florenz einnimmt, mit Dom und Campanile, dem Baptisterium, den Türmen des Palazzo Vecchio, Bargello und mehrerer Kirchen, im Tal gebettet und von seinen schönen Bergen umgeben, — ein Stadtbild, das heute noch durch seine Treue erfreut. Oft genug allerdings waltet die Phantasie des Künstlers zum Schaden der Wahrheit; er versetzt nach Belieben Gebäude aus einer Stadt in die andere, und bunt durcheinander gewürfelt türmt sich dann ein Komplex von Kirchen, Palästen, Säulen und Toren auf, das dem Forscher unlösbare Rätsel aufgibt. Man denke nur an Mantegnas Fresken in der Camera degli Sposi in Mantua,

oder an Benozzo Gozzolis als »Babylonia« bezeichnete Stadt auf dem Wandgemälde des Turmbaus zu Babel im Camposanto von Pisa. Außer den von Rosen aufgezählten Gebäuden aus Rom, Florenz und Venedig möchten wir hier noch zwei Türme identifizieren, die dem Bargello und der Kirche der Badia in Florenz angehören dürften. Überhaupt geben die Camposanto-Fresken reichen Stoff zum Studium der Hintergründe. Schon auf einem der frühesten Bilder, einer Hiobszene von Francesco da Volterra (1370) begrüßen wir wieder die alten Bekannten, Pal. Vecchio, Battistero und Dom von Florenz, denen sich die Trajanssäule und die Cestiuspyramide aus Rom hinzugesellen, sowie ein Rundbau, der vielleicht als Kolosseum gedacht war. Pisa selbst mit seinem Dom und dem schiefen Turm in treuer Wiedergabe ist ferner auf dem Durchzug durchs rote Meer von Benozzo Gozzoli dargestellt.

Besonders anregend wirkt der Verfasser, wenn er den Ursprung beliebter künstlerischer Motive aufzufinden sucht und oft mit glücklichem Instinkt entdeckt. Unaufgeklärt bleibt trotzdem so manches. Woher nahmen z. B. die Maler das immerwiederkehrende Motiv der Felsentore oder Felsenbrücken? Rosen glaubt annehmen zu dürfen, Signorelli habe solche Felsformationen in Orvieto gesehen und von dort übernommen. Aber der Cortonese ist nur einer unter vielen; denn dieselbe Formation wiederholt sich bei Fiorenzo di Lorenzo, Botticelli, Mantegna, Leonardo da Vinci, von Pinturicchio nicht zu reden. Als ihren Ursprung bezeichnet Kallab die »wildzerrissenen Formationen des Kalkgebirges«, ohne jedoch genauer zu präzisieren. (Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, p. 65.) Liegt diesem Motiv wirklich ein Vorwurf aus der Natur zugrunde, oder nur das ästhetische Bedürfnis, die kompakte Felsmasse zu unterbrechen, durch Staffage zu beleben und zugleich einen Durchblick auf eine reizvolle Ferne zu gewinnen? Dies ist um so wahrscheinlicher, als jeder Künstler durchaus individuell gestaltet. So wirft Pinturicchio seine Felsblöcke aufeinander, als wären sie Spielzeuge in der Hand eines Riesen. Noch bizarrer ist das Gestein auf den Gemälden Pier di Cosimos, dieses Phantasten, den Rosen trefflich charakterisiert. Nur dürfte er als Landschafter wohl höher eingeschätzt werden, war er doch einer der ersten, dem es gelang, Licht- und Schattenwirkungen, Wolkengebilde und sturmbewegte Lüfte stimmungsvoll zu schildern.

Zum Genuß von Rosens anregendem Buche tragen auch die vielen Abbildungen bei, welche oft des Verfassers Beweisführung wesentlich unterstützen und zum großen Teil Selbstaufnahmen sind.

Endlich erscheint uns die Sprache als besonders reizvoll, plastisch belebt und von durchaus individueller Färbung, so z. B. wenn der Liebreiz umbrischer Landschaften oder ein Aufstieg durch die Wälder von Vallombrosa geschildert wird. Der edle Stil läßt uns jene ästhetische Befriedigung empfinden, welche nur die vollendete Form zu geben vermag. Nur wenige erkennen, wie groß auch ihre Aufgabe ist, soll ein Werk den vollen Wert besitzen.

O. von Gerstfeldt.

NEKROLOGE

Karl Koch, ein trefflicher einstmals sehr geschätzter Lithograph und Zeichner, der Vater der bekannten dekorativen Maler Max und Georg Koch, ist am 2. Januar in Berlin im Alter von 77 Jahren verschieden.

Der Orientmaler **Gustav Bauernfeind,** von dem die Münchener neue Pinakothek mehrere schöne Bilder hat, ist in Jerusalem in den Weihnachtstagen verstorben. Bauernfeind war 1848 in Selz in Württemberg geboren und hat die letzten sieben Jahre in Jerusalem gelebt.

Der bekannte Tiermaler **Anton Braith** ist kürzlich in seiner Vaterstadt Biberach gestorben. Er war am 2. Dezember 1836 geboren und bildete sich in Stuttgart und München. Viele deutsche Galerien haben seine Bilder aufgenommen; die in der Berliner Nationalgalerie befindlichen »Trabenden Kälber« verdienen besonders hervorgehoben zu werden.

Die Schweiz hat einen ihrer geschätztesten Künstler verloren: **Rudolf Koller,** den Freund Böcklins. Die beiden gleichaltrigen zogen 1846 nach Düsseldorf und fuhren nach nur einjährigem Aufenthalt nach Paris, wo sie sich mit dem größten Eifer in das Studium der Galerien vertieften. Die nächsten Jahre brachten für beide die größten Entbehrungen, dann ging es etwas besser und Koller konnte nach München gehen und bei dem Tiermaler Voltz weiter studieren. Der Tiermalerei hat er sich dann auch, nachdem er wieder in seine Heimat zurückgekehrt war, dauernd zugewandt und nahm eine durch manches Meisterwerk begründete, höchst geachtete Stellung in seinem Vaterlande ein. Seine von Frey herausgegebenen Erinnerungen an Böcklin haben letzthin von sich reden gemacht.

PERSONALIEN

Der erst vor kurzem der Darmstädter Künstlerkolonie beigetretene Kunstgewerbler **Paul Haustein** wird Darmstadt in Bälde schon wieder verlassen, und zwar wird er als Lehrer an die kunstgewerblichen Lehrwerkstätten in Stuttgart übergehen.

Der künstlerische Leiter der Meißener Porzellanmanufaktur, Hofrat **Professor Sturm,** ist mit Beginn dieses Jahres in den Ruhestand getreten.

AUSSTELLUNGEN

Die **Große Berliner Kunstausstellung** wird dieses Jahr vom 23. April bis 17. September währen; zur Zeit ist das Preisausschreiben für das Plakat im Gange.

MUSEEN

Die **Kasseler Galerie** hat durch Dr. Ludwig Mond einen sehr wertvollen Cranach geschenkt bekommen. Es ist ein Reisealtärchen, wahrscheinlich von 1508; im Mittelbild die Auferstehung Christi, auf den inneren Flügeln die heilige Katharina und Barbara.

Im Provinzialmuseum in Hannover ist ein **Friedrich Kaulbach - Saal** mit besonderer Feierlichkeit eröffnet worden.

VERMISCHTES

Im **Kölner Dom** sind nach Meldung der »Hamb. Nachr.« in letzter Zeit folgende Arbeiten vorgenommen worden: das lang vernachlässigte Grabmal des Kanzlers Reinold von Dassel wurde in einen würdigen Zustand versetzt. Des weiteren erhielt das Grab des Erzbischofs Wilhelm von Gennep (gestorben 1362 zu Köln) einen neuen stilgerechten Sarkophag.

Das Königlich preußische **Institut für Glasmalerei** in Charlottenburg wird am 1. April aufgelöst, da die Staatsregierung zu der Überzeugung gekommen ist, daß das Institut sich gegenüber der privaten Industrie nicht mehr halten kann und auch heute seine Aufgabe erfüllt hat.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 13. 27. Januar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE WATTS-AUSSTELLUNG IN DER LONDONER AKADEMIE

Watts, der größte englische Meister seiner Epoche, ist am 23. Februar 1817 in London geboren und am 1. Juli 1904 ebendaselbst gestorben. Sein erstes Selbstporträt hat er 1834, sein letztes in seinem Todesjahr angefertigt, so daß er also 70 Jahre künstlerisch tätig war und infolgedessen auf Grund seines rastlosen Schaffens mehr wie 1000 Werke hinterlassen konnte. Die Zentralstellen, in denen sie sich befinden, sind hauptsächlich: die »Tate Gallery«, die »Portrait Gallery«, die neu errichtete Galerie in Limnerslease und die Sammlung in dem Schloß »Holland House«. Hier auf der Ausstellung befinden sich aus Privatbesitz und aus Limnerslease, dem Landaufenthalt des verstorbenen Meisters, im ganzen 250 Gemälde, Skizzen und Zeichnungen, darunter auch die beiden Selbstporträts, die gewissermaßen den Anfang und den Schluß seiner Laufbahn darstellen. Das Jugendporträt läßt uns den genial veranlagten Künstler, das Bildnis aus dem Jahre 1904, obgleich es nicht ganz vollendet ist, den großen Meister erkennen. Ich zögere keinen Augenblick zu erklären, daß dies letzte Selbstporträt alle Eigenschaften in sich schließt — falls es vollendet worden wäre — um als sein bestes zu gelten. In ruhigem Ernst mit würdevollem Ausdruck und in hoheitsvoller Ruhe sehen wir hier einen Mann vor uns, über dessen geschlossene Persönlichkeit die gesamte Presse und das Publikum, in Anerkennung seines Wertes, ein selten einstimmiges Urteil fällt. Wenn eine Meinungsverschiedenheit herrscht, so ist sie nur die: War Watts größer als Künstler oder als Mensch?

Selbstverständlich ist es nicht möglich an dieser Stelle die uns zur Anschauung gebotenen 250 Werke ausführlich zu besprechen, sondern es kann sich nur darum handeln, einzelnes herauszugreifen, wenngleich Watts durch jede seiner Schöpfungen uns etwas Besonderes zu sagen hat! Die Ausstellung besitzt den Vorzug, daß sie wesentlich chronologisch geordnet wurde, und wir somit den Werdegang des Künstlers und vor allem erkennen können, daß z. B. entgegengesetzt zu Millais, keine Revolution, sondern eine ruhige stetige Fortentwickelung in ihm stattfindet.

In dem ersten Saale der Akademie fällt namentlich »Aspiration« (Nr. 8), zu Deutsch »Ideale«, in die Augen. Unter der Hülle von gerüsteten Kriegern, die, gleichsam wie ein moderner St. Georg, den Kampf für die Wahrheit, Recht und Geistesfreiheit aufnehmen sollen, bergen sich des Meisters Idealgestalten. Hier zu diesem Bilde hat Arthur Prinsep Modell gestanden und haben aller Wahrscheinlichkeit nach dem Künstler die Worte des Dichters George Herbert vorgeschwebt: »Sei kein Tor; denn alle können, wenn sie den Versuch wagen, ein ruhmvolles Leben oder Grab haben«. In der Morgenröte, beim Beginn des großen Kampfes um das Leben, blickt der Bannerträger über die weite Ebene. Er überschaut all die Möglichkeiten des Daseins und der feurige Jugendungestüm wird durch die Bürde der Pflicht gemildert. Von anderen interessanten Bildern in demselben Saale erwähne ich noch: das Porträt von dem Vater des Künstlers, »Aurora«, das Bildnis der Gräfin Dudley, der Gräfin von Lytton, »die Liebe und der Tod«, das vorzügliche Porträt von Professor Joachim, »Leben und Liebe« und das geistreich mit asketischem Ausdruck gehaltene Porträt von Stuart Mill. Als ich einst Watts fragte, warum er in dem Gemälde »Liebe und Leben« die weibliche Figur nicht etwas anziehender entworfen habe, antwortete er mir: »Mit Willen wurde diese Gestalt zart, schwächlich und nicht schön dargestellt, denn umgekehrt bedarf sie keiner Hilfe; dann hilft sie sich selbst; ich will aber das Mitleid der Menschen für die Schwachen erwecken! Im übrigen stützt sich die weibliche Figur wohl leicht auf den Engel, allein dieser umfaßt sie nicht etwa derart, daß man annehmen könnte, sie solle ausschließlich von ihm über alle rauhen Pfade des Lebens hinweggeführt werden, vielmehr wird erwartet, daß sie selbst auch Anstrengungen macht.« Von anderen Gemälden in demselben Saale soll wenigstens nicht unbemerkt bleiben: »Zeit und Vergessen«, mehrere Porträts von Mitgliedern der Familie Jonides, denen Watts am Beginn seiner Laufbahn viel zu danken hatte, ferner »Der verwundete Reiher«, ein Werk, das teils realistisch gehalten, teils romantische Zutaten besitzt. Dies 1837 hergestellte Bild war das erste, welches die Akademie von Watts annahm. Während ca. 60 Jahren verlor der Meister dann das Gemälde aus den Augen bis es kürzlich durch Zufall bei einem Händler in der Provinz entdeckt wurde und nun wiederum in den Besitz von Watts gelangte. Als einziges Bild aus der »Holland House«-Sammlung ist nur zu nennen

»Mary Fox« (spätere Prinzessin Liechtenstein) als Kind mit ihrem großen Lieblingshund abgebildet. Ebenso wie die Jonides, in demselben Maße hat die Familie Fox, das heißt namentlich Lord und Lady Holland, auf die Jugendperiode des Künstlers günstigen und ermutigenden Einfluß ausgeübt. Den genannten Personen muß es zum dauernden Ruhme nachgesagt werden, daß sie das bedeutende Talent von Watts sofort erkannten. Es ereignet sich wohl selten, daß ein großer Meister alsdann, wie es hier bei der Familie Jonides geschah, Mitglieder von fünf Generationen porträtierte. Zum Schluß aus der ersten Abteilung will ich noch in aller Kürze einige Worte über »Jakob und Esau« (1878) sagen, weil die in dem Werke ausgedrückte Idee der Versöhnung eine typische bei Watts ist. Gleich wie z. B. der Künstler in dem Bilde »Kain kehrt zurück«, »Liebe und Leben« einen befriedigenden Abschluß für »Kain verflucht« und »Liebe und Tod« geben will, in eben derselben Weise geschieht es durch »Esau« und »Jakob und Esau«. Gegen Ende 1865 entwarf er die gewaltige in Felle gekleidete und mit einem Speer bewaffnete Figur des Esau, als Jäger aufgefaßt. Aber schon 1868 ist es ihm leid geworden, daß er Esau, wenn er auch nicht die Einsicht besaß, um der Führer eines Volkes zu sein, unversöhnt als wilden Jäger herumirren läßt. »Die Begegnung Jakobs und Esaus« ist ein Bild, in welchem der offene aber ungestüme Charakter Esaus und der bedächtige, zögernde und überlegende Jakob unübertrefflich geschildert sind. Wir erkennen aus der schön und sicher entworfenen Komposition, daß es sich nicht um das hochmütige, wie eine Beleidigung wirkende Verzeihen, sondern um das gewinnende Vergeben handeln soll.

Von den Gemälden in dem zweiten Saale hebe ich besonders hervor: »Ariadne auf Naxos«, das Porträt der Schauspielerin Langtry, »Bianca«, »Der reiche Jüngling«, das Porträt von Burne-Jones, Lord Tennyson, »Orpheus und Eurydice«, »Diana und Endymion«, »Die Gattin des Pluto«, »Der Genius griechischer Poesie« und das Bildnis Millais. Auch einige Genresujets befinden sich hier, so unter anderen das anmutige Bild »Glück auf zum Fischfang«. Von dem dargestellten kleinen Amor sagt Watts: er fischt in seichtem Wasser!

Das hier zur Anschauung dargebotene Werk »Pygmalions Gattin« ist eigentlich das einzige Bild des großen Toten, das im rein antik-klassischen Sinne aufgefaßt wurde. Dies herrliche, majestätische, von künstlerischer Höhenluft umwehte Gemälde, das ohne Zweifel an die vornehmsten Meister der besten griechischen Epoche erinnert, besitzt trotz seiner Klassizität doch etwas eigenartig Modernes. Das Grandiose in dieser Schöpfung besteht meiner Ansicht nach vor allem darin, daß man fühlt: Der Künstler hat dem Werk den plastischen Untergrund, das Stoffliche des Marmors belassen, aber ihm seinen künstlerischen Geist derart eingehaucht, daß er im Gemälde, so wie in der alten Mythe zur Wiederbelebung gelangt. Watts zeigt uns nicht wie Burne-Jones in seinem gleichnamigen Zyklus die Entwickelung, sondern er stellt uns unmittelbar vor das vollendete Werk. In seiner großen Bescheidenheit fügte der Meister dem Titel hinzu: Eine Übersetzung aus dem Griechischen. Im übrigen hat Watts keine Griechen und Hellenen, sondern in seinen derartigen Stoffen, Engländer und Engländerinnen dargestellt. Watts war der einzige zeitgenössische englische Künstler, der das moderne Element mit antiker Würde zu verbinden wußte. Beide Richtungen, ohne eklektisch zu erscheinen, derartig umgewandelt, zusammengeschmolzen und organisch verbunden zu haben, daß eine dritte, neue Eigenart aus ihr hervorging, das bleibt eben so sehr das Verdienst, wie das Merkmal von des Altmeisters Kunst. Die griechische Antike mußte sich gefallen lassen, in seiner Hand im britisch-nationalen Sinne umgeformt zu werden, denn er war vor allem und an erster Stelle ein begeisterter Anhänger seines Vaterlandes.

Unter den, in dem dritten Saal befindlichen Gemälden erwähne ich zunächst die Porträts von Miss Pattle, späteren Gräfin Somers und Mrs. Percy Windham, weil ihre Personen zu vielen seiner Bilder bewußt und unbewußt Modell gestanden haben. Sie sind beide Typen geworden und zwar die erstere mehr im Beginn, die letztere für die späteren Epochen in der Kunst des Meisters. Mrs. Percy Windham ist im Gegensatz zu jener eine mehr unabhängige und etwas strenge Frauenschönheit. Die Gräfin Somers wurde von Watts mehrfach dargestellt und so zuletzt in der Auffassung mit einem Anklang an alte venezianische Meister. Das hier vorhandene Gemälde »Britomart und der Wunderspiegel«, ein Sujet aus Spensers »Faierie Queene«, zeigt uns in der Hauptfigur der Britomart eine merkwürdige Vereinigung des Typus der Gräfin Somers im venezianischen Stil mit dem der Mrs. Percy Windham.

In dem sogenannten Aquarellsaal sind eine große Menge von Zeichnungen aller Art ausgestellt, so unter anderen die Fragmente des Kartons »Caractacus«, durch welchen Watts im Jahre 1842 den ersten Preis in dem Wettbewerb zur Ausschmückung des Parlaments erhielt. Das Werk selbst gelangte nicht zur Ausführung, vielmehr wurde der Karton verkauft und durch einen Händler in mehrere Stücke zerschnitten. Namentlich sehen wir hier viele Porträts in Kreidezeichnung von Freunden des Meisters, so die Mitglieder der Familie Prinsep, Alphonse Legros, Tennyson, die Gräfin Somers, Lord Leighton und Studien zu den größeren Ölbildern. Eine ganze Reihe dieser Arbeiten sind nicht mit dem Namen »Watts«, sondern »Signor« bezeichnet, eine Signierung, die für seine intimeren Freunde üblich blieb und auf seine Lehr- und Wanderjahre in Italien hinweist. Bis zu seinem Lebensende wurde er von den ihm besonders nahestehenden Personen »Signor« genannt.

Die beiden nächstfolgenden Säle der Akademie enthalten als hervorragendste Arbeiten des heimgegangenen Künstlers nachstehende Gemälde: Die Landschaft Mentone, »Carrara«, »Die Schaffung Evas«, »Paolo und Francesca da Rimini«, eins der wenigen Gemälde, das der Meister als »fertig« erklärte, ferner

»Fortschritt«, »Fiesole«, »Die Kindheit Jupiters«, »Sir Galahad«, »Am Vorabend des Friedens«, »Zeit, Tod und Gericht«, das vorzügliche Porträt Walter Cranes, Lord Roberts, Balfours und Watts Adoptivtochter »Lilian«. In dem Porträt »Ophelia«, das die Züge von der Schauspielerin Ellen Terry, seiner ersten Gattin, trägt, hat Watts es verstanden, wie es kaum einem Künstler zuvor gelungen, den Ausdruck von Liebeselend und erloschenem Gedächtnis zur Anschauung zu bringen. »Triumphierende Liebe« will der Meister ausdrücklich als Pendant zu »Zeit, Tod und Gericht« aufgefaßt wissen. Die triumphierende, geflügelte Liebe schwingt sich siegreich, mit dankerfülltem Blick, emporgehobenen Armen und Gott preisend zu den Wolken empor. Zu ihren Füßen liegen keine irdischen Gestalten, sondern die deutlich erkennbar überwundenen und symbolisierten Figuren »Zeit« und »Tod« aus dem bezüglichen Bilde. Auch dies hochpoetische Gemälde zählt der Maler des Todes und der Liebe zu seinen Lieblingswerken.

Endlich bieten die drei zur Besichtigung gebotenen Landschaften als Allegorien eine intimere Bezüglichkeit auf den Meister selbst. Die betreffenden Titel lauten: »Die beiden Wege«, eine Anspielung auf eine von Ruskin verfaßte, mit gleicher Überschrift versehene Abhandlung; alsdann »Das Ende des Tages«, in welchem die untergehende Sonne eine wesentliche und nur zu verständliche Rolle spielt, und endlich »Grüner Sommer«. Hier besagt der mitten unter seinen mit frischem Laub bedeckten jüngeren Gefährten fast kahl zum Himmel strebende, mächtige, aber dem Ausgehen bereits bedenklich nahe Baumstamm leider deutlich genug, wer hier gemeint sein sollte! Wir haben in diesen Werken mehr ideale Visionen vor uns, als gerade Landschaftsbilder im wörtlichen Sinne. Bemerkenswert erscheint der Umstand, daß gegen Ende seiner Laufbahn des Künstlers landschafsliche Szenerien mehr als früher zu einem helleren Kolorit neigen.

Michelangelos Ausspruch: »Wenn es möglich ist, im Jenseits Statuen zu formen und zu malen, so werde ich es sicher dort tun,« kann man getrost auch Watts in den Mund legen. Nicht minder lassen sich die Michelangelo geltenden Worte der Vittoria Colonna, daß, wer nur seine Werke bewundert, das geringste an ihm schätzte, in gewisser Hinsicht gleichfalls auf den ideenreichen und Pläne entwerfenden Watts anwenden. Er war als Mensch ebenso groß wie als Künstler, ja eine so einzig dastehende Persönlichkeit, wie sie in unserer modernen Zeit wohl kaum noch zum zweitenmal in die Erscheinung treten wird! *O. v. SCHLEINITZ.*

DAS NEUE ITALIENISCHE ANTIKENGESETZ

Wie übel beraten man im italienischen Unterrichtsministerium gewesen ist, als man das berühmte oder berüchtigte Antikengesetz erließ, scheint allmählich dem Ministerium selbst klar zu werden. Wenigstens darf man das aus einem Artikel schließen, der soeben in der »Arte e Storia« aus der Feder von Romolo Artioli erschienen ist. Es heißt dort: »Alle wissen, wie sehr das neue allgemeine Gesetz über die Erhaltung der Denkmäler, Altertümer und Kunstgegenstände in seiner Anwendung als mangelhaft und voll von Fehlern sich erwiesen hat, so daß es in Italien sowohl wie im Ausland eine gewaltige Masse von Beschwerden darüber veranlaßt hat. Ich erwähne z. B. die Paragraphen, die sich auf die photographische Wiedergabe von Denkmälern und Kunstgegenständen beziehen, das uns besonders hier in Florenz schwer getroffen hat. Während ich mich in meinen freien Augenblicken mit einer unbefangenen Prüfung des ganzen Gesetzes beschäftige, erfahre ich zu meinem großen Vergnügen, daß Seine Exzellenz Orlando mit dem Rundschreiben Nr. 95, vom 4. Oktober datiert, aber jetzt erst zur öffenllichen Kenntnis gebracht, sich an die Museums- und Galeriedirektoren und an die Vorsteher der Ausgrabungen (warum nicht auch an die Vorsteher der Behörden, welche die Ausfuhr von Altertümern und Kunstwerken zu kontrollieren haben, sowie an die Provinzialbehörden, denen die Aufsicht über die Erhaltung der Altertümer und Kunstwerke obliegt) gewendet und sie aufgefordert hat, ihm ihre Erfahrungen und Beobachtungen mit Bezug auf das neue Gesetz in seiner praktischen Anwendung mitzuteilen, also anzugeben, wo es und warum es fehlerhaft erscheint und wie es wohl verbessert werden könnte, alles, um eine Summe von Beobachtungen und Vorschlägen in der Hand zu haben, was für die zur Verbesserung des fraglichen Gesetzes notwendigen Studien von größtem Vorteil ist. — Hier erlauben wir uns hinzuzufügen, daß solche Studien sobald wie möglich angestellt werden müßten. Der Gedanke ist gut — man möchte ihn eigentlich als ganz natürlich bezeichnen — daß man sich an die Direktoren der Kunstinstitute wendet, um Fingerzeige und Hinweise zu erhalten. Es wäre überhaupt in allen Verwaltungen des Staates eine sehr angebrachte und hübsche Gewohnheit, wenn bei jedem neuen Gesetz oder jeder neuen Verfügung, die erlassen oder aber abgeändert werden soll, die Grundlagen von den Direktoren der betreffenden Behörden eingeholt würden und, nachdem die neuen Bestimmungen in Worte gefaßt sind, diese den betreffenden Direktoren wieder vorgelegt würden, damit sie sich gutachtlich darüber äußern. Die Direktoren der Behörden, die über ganz Italien hin verstreut sind, und die täglich Gesetze und Bestimmungen anzuwenden haben und die täglich in direkter Beziehung mit dem Publikum stehen, wissen besser als die Zentralbehörden, was not tut, was neu zu machen, was zu verändern, mitunter auch ganz abzuschaffen ist. Und so wagen wir zu hoffen, daß jetzt bei der Verwaltung der Altertümer und schönen Künste im Unterrichtsministerium und bei den anderen Behörden immer so verfahren werden wird; dann brauchen nicht nur viele Kommissionen nicht ernannt zu werden, sondern es wird auch viel Papier und Zeit erspart werden, und es werden die fortwährenden Proteste und das ewige Herumverbessern an den Gesetzen in Fortfall kommen.

Den vernünftigen Worten Rom. Artiolis wird, denke ich, jeder Beifall zollen. Wunderbar ist nur, daß das betreffende Gesetz, das als Anhang zum Bullettino ufficiale del Min. della pubbl. Istruz. vom 8. September erschienen ist und am 1. November in Kraft treten sollte, das aber noch nicht einmal heute von der betreffenden Tipografia ausgegeben wird, schon am 4. Oktober verbesserungsfähig erscheint. Wäre es da nicht viel besser gewesen, man hätte mit der Veröffentlichung des Gesetzes noch etwas gewartet und hätte *vorher* die Direktoren der Museen und Galerien um ihre Meinung gefragt? Das betreffende Gesetz kann recht als Beweis dienen, wie hier die Gesetze gemacht werden. Was geht es die Zentralstelle an, ob durch ein solches Gesetz blühende Industrien vernichtet

und das Studium im allgemeinen geschädigt wird? Wenn nur erhöhter Absatz für Stempelpapier geschafft wird, dann genügt das vollkommen. Zum Beweise führe ich die schon von Artioli angedeuteten Paragraphen über das Photographieren von Denkmälern und Altertümern an. Da heißt es Abschnitt III, § 243: Wer Dinge photographieren will, die dem Staat gehören, oder Kostbarkeiten, die sich im Besitze von staatlichen Kunstinstituten befinden, hat bei den betreffenden Behörden, in deren Obhut sich der fragliche Gegenstand befindet, den gehörigen Antrag zu stellen. *Photographische Aufnahmen* — man bewundere die großartige Freigebigkeit — *der Außenseiten von öffentlichen, frei zur Ansicht stehenden Denkmälern* stehen jedermann frei.

§ 244. Das Gesuch, auf Stempelpapier von 0,50 zu schreiben, muß Namen, Vornamen und Adresse des Nachsuchenden, ebenso auch, wenn nötig, den Namen des Ausführenden enthalten; ferner muß es die Denkmäler oder die Kunstgegenstände oder die Einzelheiten, die photographiert werden sollen, angeben; auch der Zweck, zu dem die Photographien verwendet werden sollen, muß angeführt werden, auch muß der Nachsuchende erklären, daß er jede Verantwortung übernimmt, die aus den vorzunehmenden Operationen erwächst, vor allem aber, daß er sich den Bestimmungen des vorliegenden Gesetzes unterwirft.

§ 245. Die Direktoren der betreffenden Institute, denen die Gesuche zugehen, haben zu entscheiden, ob die Gesuche ganz oder teilweise angenommen werden können, haben die Tage und Stunden zu bestimmen, in denen die Photographen zugelassen werden können, und die Reihenfolge festzustellen, falls viele Gesuche gleichzeitig gestellt werden.

§ 246. Die Entschädigung, die für die Erlaubnis zu photographischen Aufnahmen zu bezahlen ist, beträgt 1. einen Frank für jede Einzelheit der unbeweglichen Denkmäler und für die kleineren Denkmäler (Gegenstände aus Elfenbein oder Bronze, Waffen, Gobelins, Goldsachen, Gemmen, Münzen u. dergl.) und für solche Gemälde und Skulpturen, wovon wenig Photographien verlangt werden. 2. Zehn Franks für die Gemälde und Skulpturen, von denen häufig Photographien verlangt werden. 3. Ein bis zehn Franks, je nach ihrer Wichtigkeit, für Gesamtansichten unbeweglicher Denkmäler. Der betreffende Direktor hat völlig freie Hand, unter welche Rubrik er den zu photographierenden Gegenstand setzen will, und danach den Preis zu bestimmen.

§ 247. Nach Bezahlung der ihm auferlegten Summe und gegen Vorlegung der Quittung bekommt der Photograph die erbetene Erlaubnis, natürlich auf Stempelpapier von einer Lira.

§ 248. Es ist scharf aufzupassen, daß nicht etwa andere Gegenstände (also solche etwa, die höher zu besteuern wären), oder mehr als bezahlt sind, photographiert werden; auch darauf ist zu achten, daß kein Gegenstand beschädigt wird. In beiden Fällen wird der Photograph ohne weiteres an die Luft gesetzt, und photographiert er im Namen einer Firma, so wird dieser die Ausübung der Photographie in allen Staatsinstituten untersagt; die weitere strafgerichtliche Verfolgung ist natürlich vorbehalten.

§ 249. Die Photographen haben vor Ablauf zweier Monate von der Ausstellung des Erlaubnisscheins ab dem Direktor, der die Erlaubnis erteilt hat, ein wohlgelungenes unretuschiertes Negativ und zwei positive Kopien von jedem Negativ zu überreichen. Die abgelieferten Negative bleiben Eigentum des Staates, der sich ihrer zur weiteren Vervielfältigung bedienen kann.

§ 250. Jede Auffrischung des zu photographierenden Gegenstandes, jede Benetzung mit Wasser u. dergl., um die Farben frischer hervortreten zu lassen, ist verboten, nicht nur bei Staatseigentum, sondern auch bei dem Eigentum juristischer Personen und selbst bei Privatdenkmälern, soweit sie öffentlich zur Schau stehen.

§ 251. Für farbige Wiedergabe und anderes muß eine besondere ministerielle Erlaubnis eingeholt werden, die unter besonderen Bedingungen und gegen eine besonders festzustellende Entschädigung bewilligt werden kann.

Es genügt wohl dieser eine Abschnitt, um den Geist des ganzen Gesetzes deutlich erkennen zu lassen. Wie ein Photograph, der zum Verkaufe Photographien anfertigt, unter diesen Umständen mit Gewinn arbeiten soll, wo ihm die Sache ungeheuer verteuert wird und er nach kurzer Zeit das Negativ abgeben muß, ist mir unverständlich, aber vielleicht geht es noch, wenn der betreffende durch höhere Preise seiner Photographien sich an seinen Kunden schadlos halten kann. Den Archäologen aber, denen die Photographie für ihr Studium unendliche Vorteile zu bringen berufen war, ist es heute ganz unmöglich gemacht, in einem dem Staat unterworfenen Museum Aufnahmen zu machen. Es fehlt ihm an der Zeit, die Erlaubnis nachzusuchen, er wird und kann auch kaum gewillt sein, die von ihm verlangten Geldopfer darzubringen, und was hat er davon, die Aufnahme zu machen, wenn er, oft ehe er Zeit gehabt hat, die Platten zu entwickeln oder entwickeln zu lassen, die Negative schon abgeben muß! Ich glaube kaum, daß man die Absicht gehabt hat, mit diesem Gesetz das archäologische Studium zu treffen, man hat eben vor lauter Fiskalität gar nicht daran gedacht, daß auch andere Leute als zünftige Photographen die Erlaubnis haben wollen. Darum fort mit diesem Gesetz, je eher, um so besser!! *R. E.*

NEUES AUS VENEDIG

Erste Ausstellung von Plakaten und Exlibris. Die hiesige Plakatausstellung mit Wettbewerb ist beendet und die Preise zuerkannt worden.

Weniger interessant für die Leser dieser Zeitschrift sind die Namen der Preisrichter, so wie die von solchen oft recht sonderbar ausgesprochenen Urteile, als vielmehr der Umstand, daß, trotzdem die Wahl des Plakats von seiten der verschiedenen Besteller zum Zwecke der Ausführung im Drucke völlig unabhängig war vom Ausspruche der Jury, so wenige Künstler an der Konkurrenz teilnahmen. Für Plakate waren 93 Anmeldungen eingelaufen und nur 43 Künstler schickten ihre Arbeiten ein. Ebenso stellte sich der Prozentsatz für die »Exlibris«; und doch winkten den Bewerbern für die eine und andere Gattung die Medaillen und der Verkauf der Arbeit. Es wurden im ganzen neun Medaillen und sieben Diplome erteilt. — Das Publikum verhielt sich sehr ablehnend gegen die ihm völlig unverständliche Ausstellung. Es war kein Interesse für dies völlig neue Unternehmen vorhanden. Auffallender noch war, daß, wenige Fälle ausgenommen, die Künstler den eigentlichen Zweck eines Plakats völlig außer Auge ließen, während unter den Exlibris einige sehr interessante Lösungen sich bemerklich machten. — Noch sonderbarer, daß die Preisrichter gerade denjenigen Plakaten die ersten Preise zuerkannten, welche am wenigsten der Aufgabe entsprachen, welche ein Plakat erfüllen soll. So wurde eine goldene Medaille dem Plakat von Hugo Valeri aus Padova zuerkannt, welches in hochinteressanter Weise einer kaum angedeuteten Vision à la Carrière gleichkam.

Thema: Hundertjährige Feier des Bestehens der Weinfirma Giarcamuzzi. Zur Ausführung wählte der Be-

steller daher die vortreffliche Arbeit Paggiaros, die in ausgezeichneter Weise den Anforderungen gerecht wurde. — Für das Reklameplakat des Hotels Bauer-Grünwald war das Thema gegeben: Das Hotel selbst mit einer beleuchteten Musikbarke neben der Terrasse desselben. Nur drei Entwürfe waren eingegangen. G. Cresseri aus Brescia erhielt den ersten Preis. Er hatte ein brillantes Nachtstück gegeben, in welchem die Musikbarke in Verbindung mit den Damen auf der Terrasse ein prächtig koloriertes »Bild« gab, aber kein Plakat. Vom Hotel selbst war nur oben am Rande des Bildes eine leichte Andeutung gegeben. Th. Wolf-Ferrari (in München lebend) machte dagegen das von innen glänzend beleuchtete Hotel in seiner ganzen Ausdehnung zum Gegenstand der Darstellung. Die beleuchtete Musikbarke und Fenster des Hotels spiegeln sich im bewegten Wasser des Canal grande. Im Hintergrunde in Mondbeleuchtung weiterer Verlauf des Kanals mit seinen Palästen. Links vorn die große Statue der Italia von Lorenzetti. Der schöne Bau unseres Architekten Sardi kam so gleichzeitig als Reklame für das Hotel, in Verbindung mit ringsumlaufender Aufschrift in Gold und Dunkelrot, zur Geltung. — Der Besteller wählte natürlich das letztgenannte Plakat zur Ausführung. — Einzelne Besteller enthielten sich des Ankaufs völlig, weil keine der Einsendungen ihren Reklamezwecken entsprach.

Es wurde beschlossen, nächstes Jahr in größeren Dimensionen eine zweite Plakatausstellung zu veranstalten, bei welcher dann gewiß die Beteiligung der Künstler eine regere sein wird und deren längere Dauer dem Publikum mehr Gelegenheit geben dürfte, sich dafür zu interessieren.

AUGUST WOLF.

BÜCHERSCHAU

Karl Simon, *Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland.* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 36.) 280 S. 8° mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln in Lichtdruck, Straßburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 14.—.

Nach v. Essenweins grundlegender Arbeit über den deutschen Wohnbau (1892) ist das vorliegende Heft wieder die erste *kunstgeschichtliche* Diskussion des interessanten Gegenstandes, eine überaus fleißige, gewissenhafte, zurückhaltende Zusammenfassung älterer und neuerer Forschungen. Die Grenzen des Gebiets sind nicht eigentlich weiter gesteckt. Es sind immer noch »die Höhen der Entwickelung«, die bekannten karolingischen und hohenstaufischen Pfalzen, die Klosterbauten und einige patrizische Bürgerhäuser, die meist schon der alte Otte vorführte. Und auch der Einblick in die Entwickelungsgeschichte des vornehmeren Wohnbaues ist nicht wesentlich gewachsen, trotz mancher Anläufe, die der Verfasser in dieser Hinsicht macht. Hier muß noch sehr viel tiefer gegraben werden in dem Sinn wie etwa Stiehl die Sache anfaßt. Hierzu gehört aber eine genaue und vertraute Kenntnis der Denkmäler, die nicht mit Büchern in der Hand, sondern mit Monumenten vor den Augen studiert werden wollen. Der Verfasser läßt aber nirgend merken, daß er die Denkmäler aus dem Augenschein kennt, oder etwas Besonderes daran gesehen hat. Er stützt sich auf Ansichten und Aufnahmen zahlreicher Gewährsmänner, unter denen der selige Puttrich ein unverdientes Vertrauen genießt. Die Wartburg wird fast ausschließlich nach dessen Aufnahmen vom Jahr 1840 besprochen. Nach demselben Gewährsmann tritt wiederum die »Ägidienkurie« in Naumburg als Wohnbau auf, eine zweistockige *Privatkapelle* der *anstoßenden Kurie,* die 1890 niedergelegt wurde und ein Blockbau mit massivem Giebel von ca. 1530 war. Wie durch Benutzung veralteter Quellen die Irrtümer verewigt werden, dafür nur ein kleines Beispiel. Nach Puttrichs Zeichnung faßt in der Freyburger Schloßkapelle »ein Vogel den Ring des Säulenschaftes« (S. 174). Dies ist in Wahrheit ein Adler, der einen Hasen würgt. Viele Sachen wären nachzutragen, durch die sich das Bild wesentlich abrunden würde, z. B. die Mühle in Pforte, der Torbau in Veßra, das Tor des Pfarrhofs in Remagen und andere. Eine wahre Fundgrube der bürgerlichen Baukunst, Regensburg, wird mit fünf Zeilen abgetan (S. 125), wo doch die prachtvolle Stadtgeschichte des Grafen Walderdorff aus dem vollen zu schöpfen gestattete. Diese Ausstellungen mögen nur zeigen, daß die selbstgesteckten Grenzen den innern Wert des Simonschen Buches beeinträchtigen. »Die Höhen der Entwickelung« stehen überall noch vereinzelt, zusammenhanglos, ohne organische Entwickelung nebeneinander. Auch eine Prüfung der Ornamentmotive (S. 171—194), völlig mit kirchlichen Seitenblicken durchsetzt, führt zu dem Ergebnis, daß von einem selbständigen Profanstil, von einer »Palatialbauhütte« nicht die Rede sein kann. Sehr richtig! Dann darf man aber weiter gehen und offen sagen, daß der Wohnbau, wo er sich über die rohen Bedürfnisformen erhebt, seine Anleihen bei der kirchlichen, vor allem bei der klösterlichen Baukunst macht. Dann werden sich die Entwickelungsreihen viel klarer darstellen. Wie sich dies Verhältnis tatsächlich abgespielt hat, das haben jüngst Meier und Eichwede an dem Beispiel Königslutter gezeigt. Andererseits liegt aber ein fast noch unbetretener Weg, die Untersuchung der landeigenen Kleinbauten, der Bürger- und Bauernhäuser, der gewöhnlichen Ritterburg, die doch meist auch reine Wohnbauten aufweist. Die Frage ist, ob sich hier die starke Unterströmung verfolgen läßt, die dann im 15. und 16. Jahrhundert als selbständiger Profanstil vor allem im Holzbau mit zahlreichen und glänzenden Werken vertreten ist. Hier ist noch viel Arbeit zu tun. Als lehrreichen Rückblick müssen wir Simons Studien dankbar annehmen. Die künftige Forschung wird wesentlich erleichtert und vor manchem Abweg gewarnt. Der Kenner wird vieles Ungesagte und Unerkannte zwischen den Zeilen lesen.

Dr. Bergner.

Leo Baer, *Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts.* Kl.-4°, 33 Abb., 216 und XCVI Seiten. Straßburg, Ed. Heitz, 1903. 30 M.

Die vorliegende Untersuchung ist eine Ausarbeitung der Doktordissertation des Verfassers. Um nur einigermaßen etwas Abgerundetes liefern zu können, hat er sich aus dem großen Schatz der illustrierten Geschichtsbücher des 15. Jahrhunderts diejenigen herausgesucht, die mehr oder minder einen wissenschaftlichen Wert beanspruchen können, dagegen die Legenden, offenkundigen Fabeln usw., auch wenn sie unter der Spitzmarke »Historie« einherlaufen, ferner auch die geistlichen Bücher, bis auf wenige Ausnahmen, ausgelassen. Wenn dies vielleicht als eine Opportunitätsbeschränkung gelten muß, so klärt er uns hingegen genügend darüber auf, daß er berechtigt sei, seine Untersuchung mit dem Jahre 1501 abzubrechen, da mit diesem Jahre tatsächlich eine Entwickelung zum Abschluß gelangt ist. Das Buch zieht alle Druckzentren, sogar die Englands, in den Kreis seiner Betrachtungen und bietet einerseits einen Überblick über den Bestand der Monumente, versucht andererseits die Abhängigkeit der verschiedenen Werke und Ausgaben voneinander, sowie die Beziehungen der verschiedenen Druckoffizinen zueinander aufzudecken. Im Anhang befindet sich eine eingehende Beschreibung von 512 der in Frage kommenden Illustrationsstöcken. Vor allem fordert die ungeheuere Arbeitsleistung, die sich in diesem Buch offenbart, die größte Hochachtung heraus. Man kann auch getrost folgern, wer sich in diesem Maße im Dienste der Wissen-

schaft opferte, der wird es auch gewissenhaft getan haben, bei dessen Werk werden sich Qualität und Quantität der Arbeit die Wage halten. Wenn auch über ein solches Buch mit seinen vielen Tausenden von Angaben eigentlich nur derjenige ein zuverlässiges Urteil abzugeben vermag, der selbst die gleiche Arbeit durchgemacht hat — in welcher Lage ich mich nicht befinde —, so scheue ich doch nicht davor, auf Grund des vorzüglichen Eindrucks, den das Werk macht, ihm eine ungewöhnliche Bedeutung zuzusprechen. Sicherlich wird es niemand, der fernerhin über die Buchillustration des 15. Jahrhunderts arbeitet, unbeachtet liegen lassen können. *Hans W. Singer.*

J. L. Sponsel, *Johann Melchior Dinglinger und seine Werke.* 69 Seiten 8° mit 20 Abbildungen. Stuttgart, J. B. Metzler, 1904.

Wir sind so glücklich, von Dinglinger nicht nur ausreichende Lebensnachrichten, sondern auch seine Hauptwerke und zwar am Ort ihrer ursprünglichen Bestimmung, im Grünen Gewölbe zu Dresden, vereint zu besitzen. Die hübsche Gelegenheitsschrift Sponsels, aus Anlaß der Enthüllung der Dinglinger-Gedenktafel am Geburtshaus des Künstlers in Biberach von E. Föhr in Stuttgart gestiftet, führt in Kürze sehr geschickt in das Verständnis dieses ungemein begabten, vielseitigen und erfindungsreichen Künstlers, seiner Gehilfen, seines Mäcens und seiner prunkliebenden Zeit ein. Seine Werke werden nach Sinn, Technik und Stil erläutert und die bleibende Bedeutung des Mannes mit wohltuender Objektivität gewürdigt. Wertvolle Mitteilungen aus den Akten sichern dem Heftchen einen dauernden Wert *Dr. Bergner.*

Architekturskizzen. Herausgegeben von *H. Billing,* Professor an der Akademie der bildenden Künste, Karlsruhe. Preis 10 M. Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.

Dieses Verlagswerk ist dem sehr natürlichen Streben entsprungen, sowohl dem Laien wie dem Künstler den malerischen Wert der Architektur an einfachen Beispielen zu erläutern. Die 48 sauber reproduzierten Tafeln sind Skizzen junger Maler, denen Billing, der bekannte Professor in Karlsruhe, die Grundlagen der Architektur beigebracht hat. Dem Architekten dagegen wird die Sammlung wertvoll, indem sie auf mannigfachste Art die Möglichkeiten sehen läßt, die ihm schon vom rein malerischen Standpunkte zur Verfügung stehen, um das Gleichgewicht im Bau zu erreichen. Viele dieser Entwürfe zeigen in einem vereinfachten Schema die Gründe, warum uns dies und jenes architektonische Bild in der Landschaft gefällt.

NEKROLOGE

Die Kunstwissenschaft hat einen höchst betrübenden Todesfall zu verzeichnen: **Gustav Ludwig** ist in Venedig inmitten seiner emsigen Studien gestorben. In der nächsten Nummer wird ein ihm in Freundschaft verbundener Fachgenosse den Nekrolog schreiben.

Der Senior der Hamburger Maler, der dort allgemein verehrte **Valentin Ruths** ist am 18. Januar, kurz vor seinem 80. Geburtstage, entschlafen. Wir werden auf das Lebensbild des ausgezeichneten Künstlers noch des näheren zurückkommen.

PERSONALIEN

An Stelle des Professors Dr. **A. H. Schmid,** der vor einigen Monaten seinen Lehrstuhl an der Baseler Universität aufgegeben hat und als Professor der Kunstgeschichte an die Universität Prag übergesiedelt ist, ist nunmehr Dr. **Cornelius,** bisher in Freiburg i. B., zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte an die Baseler Hochschule berufen worden. Ferner erfahren wir, daß Dr. **A. Brüning,** bisher Assistent am Berliner Kunstgewerbemuseum, zum Direktor des Kunstgewerbemuseums in Münster ernannt worden ist. — Dr. **Artur Weese,** bisher Privatdozent, ist nunmehr außerordentlicher Professor an der Münchener Universität geworden.

Die Schule des Berliner Kunstgewerbemuseums erhält eine wichtige neue Lehrkraft in **Emil Orlik,** der dorthin berufen wurde, um die durch Eckmanns Tod noch immer offene Lücke auszufüllen.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Schulte hat uns in diesem Jahre mit einer ganzen Reihe fesselnder Ausstellungen zu lebhaftem Danke verpflichtet. Auf die »Deutsche Ausstellung«, über die hier schon berichtet worden ist, folgte zunächst *Wilhelm Trübner* mit einer schönen Auswahl älterer und neuer Werke. Dann kam *Gotthard Kuehl* mit seinen stimmungsvollen Kircheninnern, einer Anzahl farbig reizvoller Figurenbilder und einem Dutzend jener Dresdener Landschaften, in denen er nicht müde wird, die Augustusbrücke und den Fluß mit seinen Ufern zu schildern, oder die alte Residenz in der gesegneten weiten Elblandschaft von irgend einem hohen Punkte aus aufzunehmen. Auch ihm ist es wie den französischen Impressionisten in erster Linie um Luft, Licht und Farbe zu tun, aber zugleich spricht doch eine rechte niederdeutsche Freude am Gegenständlichen aus seinen Werken. Jetzt finden wir bei Schulte eine ganze Kollektion von Werken *Heinrich Zügels.* Wenn man diesen den größten deutschen Tiermaler nennt, so kann das leicht mißverständlich sein. Er malt nicht das Tier als solches, sondern als bewegtes Wesen in der Landschaft und als Träger von Farbe und Sonnenschein. Ist doch bei seinen sich suhlenden Schweinen das ganze Bild eigentlich nur ein Gewebe von Sonnenflecken und farbigen Reflexen, aus denen man die Tiere mehr ahnt als wirklich sieht. Das prächtigste sind dieses Mal seine Heidebilder, packende Morgen- und Abendstimmungen, bei denen die Heidschnuckenherden mit der Landschaft ganz in eins verschmolzen zu sein scheinen. Und wie breit und saftig, dabei aber ohne jede absichtliche Zurschaustellung äußerlicher Bravour, sind sie gemalt! Hier könnten unsere kränklichen jungen Gefühls- und Gedankenmaler genesen. Alle übrigen Maler, die in dieser Zeit bei Schulte ausgestellt haben, kommen neben diesen Meistern nicht in Betracht. Vielleicht wird man etwas ungerecht, wenn man von ihnen zu kleineren Talenten kommt, aber ich glaube, daß die Werke des Dresdeners *Karl Mediz* im Künstlerhause auch sonst keinen starken Eindruck auf mich gemacht hätten. Bei ihm ist alles erklügelt, nichts frisch von der Leber weg gesagt. Man macht sich wohl klar, was er beabsichtigt, aber man wird nicht warm. Es wird uns »durch die Franzosen Verbildeten« jetzt häufig zum Vorwurf gemacht, daß wir für das Poetische, Assoziative nicht empfänglich seien. Das kehrt die Tatsachen einfach um. Kühls und Zügels Werke lösen eine Fülle von Empfindungen in uns aus, sie wirken wirklich assoziativ, bei Mediz ist man froh, wenn man seine Gedanken erraten hat. Ähnlich steht es mit *Paul Bürcks* Zeichnungszyklus »Symphonie« im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus. Viel erfreulicher wirken die Werke, die *Lesser Ury* bei Keller & Reiner ausgestellt hat, weniger allerdings seine etwas tendenziösen Figurenbilder, als seine glutvollen Landschaften in Öl und Pastell. Mediz erdenkt sich seine Wunderlandschaften, Ury sieht sie, träumt sie, sehnt sich nach ihnen. Jener stellt sie aus exotischen Versatzstücken zusammen, dieser steigert einfach den Natureindruck ins Wunderbare. Nicht alle sind ihm gleich gelungen, die besten unter ihnen aber gehören zum Wertvollsten, was jetzt in Deutschland überhaupt auf landschaftlichem Gebiete geleistet wird. *G.*

MUSEEN

Aus dem **Kaiser Friedrich-Museum** wird schon wieder eine wichtige Bereicherung gemeldet, und zwar eine Pietà von Vittore Carpaccio. Wir entnehmen der »Vossischen Zeitung« folgende Besprechung des Bildes: Die Darstellung ist höchst eigenartig, ja in ihrer Art wohl einzig. In einer reichen Landschaft, die rechts den Ausblick auf einen lieblichen See bietet, ist vorn vor einer phantastischen Felsenhöhe einsam auf zierlichem Marmortisch der Leichnam Christi ausgestellt. Im Mittelgrunde sehen wir Maria, ohnmächtig zusammensinkend, die von Johannes und einer heiligen Frau unterstützt wird. Weiter zurück bereiten Männer in orientalischer Tracht das Grab des Herrn. Die Grabdenkmäler sind umgestürzt, die Felsengräber ringsherum stehen offen und die Schädelstätte bedecken Schädel und Knochen, zwischen denen prächtige Blumen aufsprießen. Die Farben sind reich und strahlen in sonnigem Licht. Das Bild, das noch auf seiner alten Leinwand sich befindet, ist von tadellosester Erhaltung, was sich wohl daraus erklärt, daß es Jahrhunderte hindurch in einem italienischen Palaste sich befand, bis es in das Ausland kam und erst vor kurzer Zeit im Kunsthandel wieder auftauchte und vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein erworben wurde. Gemälde von Carpaccio, nächst Gian Bellini dem größten und eigenartigsten venezianischen Künstler der Frührenaissance, sind schon seit Jahrzehnten nicht in den Handel gekommen; um so wertvoller erscheint die Erwerbung eines so bedeutenden Bildes dieses Künstlers für unsere Galerie.

VERMISCHTES

Berlin. In der Januarsitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft hielt Herr Friedländer einen Vortrag über Pieter Bruegel, den ältesten, größten, ja vielleicht den allein großen Maler der Familie. Der Vortragende gab zunächst eine knappe Übersicht über den Lebensgang dieses Künstlers, dessen Geburtsdatum er wesentlich früher als bisher, noch vor 1520, angesetzt haben möchte, und bezeichnete als das entscheidende Ereignis die Bekanntschaft mit den Werken des Hieronymus Bosch, die Bruegel bei dem Verleger Hieronymus Cock in Antwerpen machte. Von den viel nachgeahmten Bildern des Meisters können nur etwa zwei Dutzend als ganz sicher gelten. Auch die meisten großen Sammlungen besitzen nichts von ihm. Je zwei Bilder befinden sich in Brüssel, Antwerpen und Neapel, je eins im Louvre, im Prado und bei Herrn von Kaufmann in Berlin, alle übrigen und zugleich die besten in Wien, darunter eins in Privatbesitz, die anderen im Museum, wohin sie aus den Sammlungen des Statthalters der Niederlande Erzherzog Leopold Wilhelm und des Kaisers Rudolph gelangt sind. Die erhaltenen Handzeichnungen, besonders in Wien, Dresden und Berlin, sind meist Einzelstudien oder Landschaftsskizzen und geben uns über seine Kompositionen keinen Aufschluß. Sehr wichtig für diese sind dagegen die Kupferstiche, die allerdings keinen eigenen Kunstwert besitzen. Man kann zwei Gruppen bei seinen Werken unterscheiden, die denen Boschs sehr ähnlichen Bilder der fünfziger und die einfacheren und gesünderen der sechziger Jahre. In ihnen entwickelt sich Bruegel zu einer ganz eigenartigen und selbständigen Persönlichkeit, die die Kunst seines Landes weiter gebracht hat als irgend ein anderer Maler der Zeit. Mit den beiden damals herrschenden Richtungen hat er nichts gemein, weder mit den Söhnen und Nachahmern des Massys, noch mit den Romanisten, die gute Porträts und schlechte Andachtsbilder schufen. Auch die Landschaftsmalerei hatte damals noch die Tendenz nach dem großen Stile. Bruegel mischt alle Gebiete kühn durcheinander. Er malt den Menschen in der Landschaft, aber nicht den einzelnen Menschen, sondern die Menschheit, die herumkribbelt. Man kann seine Kunst als antiheroisch bezeichnen. Ja er hat sogar eine Vorliebe für das Niedrige und Alltägliche. Oftmals herrscht bei ihm eine malerische Wirrnis. Sein Hauptverdienst besteht darin, daß er die Figuren nicht für sich, sondern in ihren Beziehungen zur Umgebung, auch z. B. zum Wetter, gemalt hat, in der Fülle seiner Bewegungsmotive und in der Kunst, mit der er den Schein der Bewegtheit hervorruft. Zuweilen erinnert er darin an die modernen Impressionisten. Darüber wird aber die Modellierung vernachlässigt, so daß die Figuren oft karikaturenhaft erscheinen. Zum Schluß gab der Vortragende eine Analyse der maltechnischen Eigenschaften des Künstlers. *G.*

Nach dem Vorbild des Berliner Kaiser Friedrich-Museums-Vereins geht man augenblicklich in München damit um, einen **bayerischen Museumsverein** zu gründen. Die Anregung dazu ist vom Prinzen Ruprecht ausgegangen.

Das neue Jahr beschert der **kunstgeschichtlichen Zeitschriftenliteratur** auf einmal drei neue Sprößlinge. Unter der Leitung von Karl Kötschau soll im Verlage von Georg Reimer unter Mitarbeit vieler Museumsleiter des In- und Auslandes eine neue Zeitschrift unter dem Titel »Museumskunde« erscheinen; das erste Heft ist schon unter der Presse. — Bereits erschienen ist Nr. 1 des zweiten neuen Unternehmens, nämlich der von E. Jaffe und C. Sachs in Berlin redigierten und von Edmund Meyer verlegten »Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur«. Die Herausgeber haben sich das Ziel gesetzt (aufs innigste zu wünschen!), alle kunsthistorischen Werke und auch die wichtigsten Zeitschriftartikel binnen Monatsfrist zu besprechen. Das verausgabte erste Heft macht einen durchaus guten Eindruck; allerdings die Skeptiker und besonders solche, die an der zähen Speise bibliographischer Redaktionsgeschäfte schon einige Zeit gekaut haben, werden sich wohl vorläufig etwas abwartend mit ihrem Urteile verhalten. Das dritte Unternehmen scheint erst in den Umrißlinien festgestellt, es soll ein »Jahrbuch der sächsischen Kunstsammlungen« werden, das, soweit wir unterrichtet sind, mit Unterstützung der sächsischen Regierung erscheinen soll und von Dresden aus geleitet werden wird. Inwieweit es sich das »Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen« zum Vorbild nimmt, ist uns nicht bekannt.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

Deutscher Camera-Almanach 1905. Berlin, G. Schmidt.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 57: Schapire, Johann Ludwig E. Morgenstern. Straßburg, J. H. Ed. Heitz.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 58: M. Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israels van Meckenem † 1503. Ebenda.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 14. 3. Februar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

GUSTAV LUDWIG †

Am 16. Januar ist zu Venedig Dr. Gustav Ludwig gestorben, der die Forschung im Gebiete der Kunst und Kultur Venedigs auf ganz neuer Grundlage aufgebaut hat. Wir alle kannten Ludwig seit Jahren als einen schwerkranken Mann, und doch ist sein Tod fast allen überraschend gekommen. Der Trost, daß er eine Erlösung von großen Schmerzen war, kann uns mit dem Verlust nicht versöhnen, denn die Schmerzen trug er ohne Murren und hätte sie gern weitergetragen, nur um seine große Arbeit noch zu fördern; und wir Nachlebenden beklagen einen unersetzlichen Verlust, da er die Veröffentlichung seiner Forschungen nicht über die Anfänge hinausgebracht hat. Obgleich selbst Arzt und sein eigener Arzt, hat Ludwig seine Krankheit noch bis vor wenigen Monaten stets optimistisch, ja selbst mit einem gewissen Humor beurteilt; erst als seit dem letzten Sommer die Gicht auch das Herz ergriff, war ihm die Gefahr jedes neuen Anfalles völlig klar, und als in den ersten Tagen dieses Jahres ein Influenzaanfall hinzukam, wußte er, daß es zum Ende ging. Um die Ausnutzung seiner Forschungen jüngeren Nachfolgern zu ermöglichen, traf er unter den größten Schmerzen alle nötigen Bestimmungen, welche von derselben großen Gesinnung Zeugnis ablegen, die sein ganzes Leben auszeichnete.

Dr. Ludwig hat nur ein Alter von 52 Jahren erreicht. Er war nur in den letzten zehn Jahren seines Lebens als Kunstforscher tätig; in Bad Nauheim als Sohn eines Arztes geboren, studierte er Medizin, war eine zeitlang Assistent von Gerhardt und wandte sich dann nach England. In London, wo er eine Stellung am deutschen Hospital erhielt, ist er fast zwei Jahrzehnte lang als praktischer Arzt tätig gewesen. Diese Tätigkeit war eine sehr mühsame, aufreibende; er behandelte namentlich zahlreiche kleine jüdische Kaufleute der City. Gern erzählte er von den strengen altjüdischen Gebräuchen und Sitten, die er dort angetroffen habe und die ihm später bei seinen Studien über die alte orientalische und jüdische Kolonie in Venedig manches verdeutlicht hätten. Dadurch, daß er unter seinen Patienten einzelne Bildersammler fand, begann er sich für alte Kunst zu interessieren und seine seltenen freien Stunden den öffentlichen Sammlungen zu widmen. Namentlich an den bekannten Kupferspekulanten Henry Doetsch schloß er sich näher an und half ihm ein Zusammenbringen seiner umfangreichen Gemäldegalerie, die 1895 in London versteigert wurde. Als sich Dr. Ludwig etwa gleichzeitig mit dem Tode von Doetsch von der Praxis zurückzog und nach Venedig übersiedelte, hieß es daher, das sei ihm durch ein großes Legat dieses Herrn ermöglicht worden. Ich erinnere mich, wie Ludwig, als gelegentlich darauf angespielt wurde, lachend erwiderte, von dem Legat würde er noch keinen Kaffee bezahlen können; Mr. Doetsch habe zwar ihm, als seinem Hausarzt, nach guter englischer Sitte eine kleine Summe im Testament ausgesetzt, aber da Doetsch fast mittellos gestorben sei, habe er nie etwas davon ausgezahlt erhalten. In Wahrheit war es ein ganz anderer Grund, der ihn zur Aufgabe seiner Praxis zwang: eine rasch zunehmende Gicht, deren Anfälle lange und besonders heftige waren, und deren gefährliche Form ihm von vornherein klar war. »Alle meine Geschwister sind an der Schwindsucht gestorben«, so sagte er noch im letzten Frühjahr, »bei mir sind die schlechten Säfte in der Gicht zutage getreten.« Die feuchte Luft von Venedig hatte ihm wiederholt gut getan; er entschloß sich daher, im Laufe des Jahres 1895, ganz nach Venedig überzusiedeln, dessen Kunst ihm den Aufenthalt besonders lieb machte. Um aber ungebunden zu sein, um in Zeiten, wo ihn die Gicht nicht hinderte, jederzeit reisen zu können und seine ersparten Mittel möglichst auf seine Kunststudien zu verwenden, machte er sich nie ganz seßhaft: in dem bescheidenen italienischen Gasthof des Cappello Nero, hinter dem Uhrturm der Piazza, hatte er ein einzelnes Zimmer, das den Ausblick über einen engen Seitenkanal hatte. Wenn er hier von der Arbeit aufblickte und das Stückchen blauen Himmel oben zwischen den Häusern erhaschen konnte, wenn er die geschäftigen Venezianer die Brücke hinauf- und hinuntereilen sah, dann fühlte er sich glücklich zwischen allen seinen Dokumenten, Büchern und Photographien, die ringsumher lagen und in Kisten und Kasten um ihn herum standen.

Zur Benutzung der Archive Venedigs ist Ludwig wohl zufällig gekommen, in der Absicht über irgend eine ihn interessierende Frage der venezianischen Kunstgeschichte sich genauer zu informieren. Die Arbeit gefiel ihm, er wurde ständiger Gast des Staatsarchivs und orientierte sich bald so sehr, daß er nach kurzer

Zeit die Durchforschung der Archive auf das, was sie für Kunst und Künstler Interessantes enthalten, in systematischer Weise begann. Ludwig hat dabei von vornherein sein Ziel sehr weit gesteckt, wie er dies in dem Vorwort zu der großen Publikation, mit der er gerade in dem neuen Jahrbuch des deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz beginnen wollte, selbst dargelegt hat. Nicht bloß für die hohe Kunst, auch für das weite Gebiet des Kunsthandwerkes und manche die Kunst nahe berührende kulturhistorische Fragen sammelte er alles, was irgend in Betracht kommen konnte, ging er vom Staatsarchiv zu dem Notariatsarchiv und den Urkundensammlungen der zahlreichen kleinen Genossenschaften der Stadt, und von diesen zu den Archiven der Provinz Venedig, die der Lagunenstadt eine Fülle von Künstlern und Handwerkern zugeführt hatte. Je mehr er sich hineinarbeitete, um so umfangreicher wurde der Kreis, den er in seinen Bereich zog; nichts schien ihm zu unbedeutend, was irgend in Beziehung zur Kunst stand. Um die reiche Ausbeute zu bewältigen, bediente er sich der Hilfskräfte, die ihm die Archive in ihren jüngeren Beamten darboten und die es ihm möglich machten, in der kurzen Zeit von sieben oder acht Jahren, die außerordentliche Fülle aller dieser Urkunden von Anfang des 15. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts nahezu ganz durchzuarbeiten.

Zur praktischen Verwertung seiner Funde suchte Ludwig, so lange es seine Gesundheit irgend erlaubte, wieder und wieder alle Sammlungen Europas zu durchforschen, die Bilder der älteren venezianischen Schule enthielten. Auch die terra ferma von Venedig kannte er wie wenige, und von ihren verborgenen Schätzen machte er selbst Aufnahmen. Die ersten Früchte dieser Durchforschung des venezianischen Bilderschatzes auf Grund seiner Funde in den Archiven waren Ludwigs Aufsätze im Repertorium und in den Jahrbüchern der Königlich Preußischen Kunstsammlungen; so über Bonifazio de' Pitati und seine Werkstatt, worin er das von Morelli erfundene Künstlergeschlecht wieder auf einen einzelnen Künstler zurückführte, über Antonello in Venedig und über Bellinis Auferstehungsbild von der stillen Toteninsel S. Michele, wo eben die sterblichen Reste des verewigten Forschers zur Ruhe bestattet sind, vor allem seine Publikation über den Ursula-Zyklus des Carpaccio. Eine fast abgeschlossene große Arbeit über Carpaccio, die er, wie jene Studie, mit Molmenti zusammen geschrieben hat, wird binnen kurzen bei Hoepli erscheinen. Auch die »Archivalischen Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei«, die anfangs im »Repertorium« und seit drei Jahren, sehr viel umfangreicher, im Beiheft des »Jahrbuches« erschienen, hat Ludwig durch die Fülle von Bezügen auf Bilder der betreffenden Meister, die bisher übersehen oder falsch benannt waren, zu lebendiger Forschung ausgestaltet.

Zur Deutung der Darstellungen mancher schwer verständlicher venezianischer Bilder ging Ludwig auf die italienischen und französischen Schriftsteller des späten Mittelalters und der Renaissance zurück. Den vergleichenden Studien nach dieser Richtung verdanken wir so maßgebende Aufsätze, wie den über die sogenannte Madonna am See von Giov. Bellini; andere, wie Tizians »Irdische und himmlische Liebe«, hatte er bis zur Niederschrift im Kopfe fertig — wird ein anderer den schwierigen Studien nach dieser Richtung nachgehen und dabei der von Ludwig gefundenen Spur mit derselben Schärfe und Sicherheit folgen können, wo leider irgendwelche Aufzeichnungen desselben über dieses und ähnliche Themata schwerlich vorhanden sein werden?

Mit welcher Gründlichkeit Ludwig bei seiner Arbeit zu Werke ging, mit welcher Energie und Schärfe er die außerordentlichen Schwierigkeiten zu überwinden wußte, welche gerade die venezianischen Urkunden dem Verständnis entgegenstellen, wird seine erste, sehr ausführliche Studie aus dem Gebiet des Kunsthandwerkes in den Publikationen des »Florentiner kunstgeschichtlichen Institutes« beweisen, deren Korrektur er bis in die Sterbestunden besorgt hat. Nicht nur das Patois des altvenezianischen Dialektes, den Ludwig durch den Verkehr mit dem unteren Volke zu erlernen wußte, vor allem die Mischung und Korrumpierung verschiedener Sprachen in zahlreichen technischen Ausdrücken setzen hier der Forschung Schwierigkeiten entgegen, die anfangs fast unüberwindlich erschienen. Manche Gebiete des Handwerkes waren in Venedig bis weit in die Zeit der Renaissance durch den Orient beherrscht; zahlreiche Ausdrücke dafür waren daher aus den arabischen Wörtern abgeleitet. Bloß um über alle die Bezeichnungen für Teppiche, Seidenwebereien, Metallarbeiten, Räucherwerk und was der venezianische Handel sonst von Osten bezog, ins klare zu kommen, wußte Ludwig noch in den letzten Jahren sich das Arabische, soweit als nötig, anzueignen. Welche Rätsel dabei zu lösen waren, dafür erwähne ich nach Ludwigs gelegentlicher mündlicher Mitteilung nur, daß in einem Inventar eines großen venezianischen Seidenhändlers von etwa 1475, das bei seiner Forschung zu Tage kam, mehr als 250 verschiedene Sorten von Seide und Sammet namhaft gemacht sind; für jede dieser auf den ersten Blick meist phantastisch oder willkürlich klingenden Bezeichnungen suchte Ludwig der Bedeutung und Herkunft auf den Grund zu kommen und war selbst bemüht, sie in den erhaltenen Stoffen nachzuweisen. Ähnliche Schwierigkeiten, wenn auch nicht in so umfangreichem Maße, boten ihm hunderte von Urkunden. Die Summe von Wissen, die der Verstorbene bei seinen Studien mit seiner eigentümlichen Zähigkeit und Schärfe und einer divinatorischen Art sich angeeignet hatte, ist leider mit ihm zu Grabe gegangen; hoffentlich gelingt es aber denen, die zur Veröffentlichung und Verarbeitung der von ihm hinterlassenen Urkunden berufen werden, aus der Beschäftigung mit den Materien sich diese Kenntnisse wenigstens teilweise selbst anzueignen und sie richtig zu verwerten.

Der Kreis, dem Ludwig näher getreten ist, war, selbst unter den Fachgenossen, nur ein beschränkter; nicht nur seine Gesundheit, seine Bescheidenheit und sein ausschließlich sachliches Streben hielten ihn fern

von aller Geselligkeit, fern von der Welt. Aber in jedem, der mit ihm in Beziehung gekommen ist, wird das Bild dieses braven Mannes stets lebendig bleiben. Von gigantischen Formen, aber schwerfällig durch sein Leiden, geschickt in allen Sprachen, aber ohne irgend eine, selbst sein heimisches Deutsch, gut oder nur ganz richtig zu sprechen, und ebenso gleichgültig gegen die formale Ausarbeitung seiner schriftlichen Arbeiten, so durchdacht und logisch sie waren, ein Mann, frei von allen kleinen menschlichen Schwächen, von kindlichem Gemüt, von einer Güte und einer Herzlichkeit und von einem Drang, sie zu betätigen, die ihm aller Herzen gewann, von einem Gerechtigkeitssinn, der die kunstfreundlichen Kreise Venedigs stets an ihn rekurrieren ließ, wenn ein Streit zu schlichten war, oder wenn es galt, für ideale Interessen einzutreten: so steht sein Bild in unserer Erinnerung eingegraben.

Mit Rührung und Dankbarkeit werden wir alle stets an den Einsiedler im Cappello nero zurückdenken und an die geweihte Stelle, wo er vom Krankenlager aus, die Türe nach dem Vorplatz stets gastlich geöffnet, bis zu seinem letzten Atemzuge Kunstfreunde jeder Art und jedes Landes zuvorkommend empfing, mit Rat und Tat jedem zur Seite stand; wo er umgeben war von großen Schränken, Koffern und Kisten, in denen die Abschriften von tausenden von Urkunden und zahllose Photographien in so musterhafter Ordnung aufgestapelt waren, daß sein Diener jede einzelne sofort herausfinden konnte, wenn Ludwig selbst an das Bett gefesselt war. Seine Gutherzigkeit, seine Gefälligkeit kannten keine Grenzen. Auf jede Frage, die nur entfernt in sein weites Gebiet fiel, gab er Rede und Antwort, erteilte er in bogenlangen Briefen, unter reicher Beilage von Urkunden und Photographien, genaueste Auskunft. Ludwig war ein begeisterter Verehrer und Anhänger Cavalcaselles, von dessen Geschichte der italienischen Malerei er zu sagen pflegte, wenn man einmal einen recht originellen Fund gemacht zu haben glaube, so könne man sicher sein, daß man unter drei Malen zweimal schon alles irgendwo versteckt in Cavalcaselles Buche finde; und doch, welchen Freund oder Schüler Morellis hätte er das je nur fühlen lassen! Wie treulich ist er allen beigesprungen, die ihm bei seinem großen Werke behilflich waren. Wo er einen Mitarbeiter finden konnte, stellte er sich in den Hintergrund, ließ er ihm die Früchte der Arbeit und alle Ehren zuteil werden, während er die meiste, wenn nicht alle Arbeit tat und alle Auslagen bestritt. Es war aber auch, als ob seine Begeisterung alle entflammte, alle zur Mitarbeit fortriß. Wie hat er die Kunstforschung in Venedig gehoben und hat allen Forschern dort zur Seite gestanden! Zahlreichen deutschen Kunsthistorikern ist er behilflich gewesen, war er ein Hauptanziehungspunkt bei ihrem Aufenthalt in Venedig; dem jungen deutschen kunsthistorischen Institut in Florenz ist er, kaum mit ihm in Beziehung, durch seine Mitarbeit aufs kräftigste beigesprungen; englische und französische Kunstfreunde haben seinen Rat mit gleichem Erfolg eingeholt.

Dem einfachen Fremden, der nur für Kunst und Wissenschaft gelebt und für andere sich stets aufgeopfert hatte, dem bescheidenen Einsiedler, welchem jede Rücksicht auf seine Person, jede Ehrung zuwider war, hat Venedig an seiner Bahre eine Huldigung dargebracht, die den Mann und die Stadt, welche er über alles liebte, gleich sehr ehrt. In San Marco wurde ihm das feierliche Totenamt gelesen; der Sindaco und die höchsten Vertreter von Kunst und Wissenschaft sprachen warme Worte des Dankes und der Anerkennung, und schwarze Gondeln geleiteten den stillen Mann hinaus nach San Michele, dem »Wallfahrtsort der Venezianer, welche dort die Gräber ihrer Toten sckmücken und in stiller Abgeschiedenheit der Rückerinnerung mit ihnen leben,« wie er selbst die Toteninsel Venedigs genannt hat. Wenige Deutsche im Auslande haben den Scheidegruß, den ihm der Direktor des Staatsarchivs in Venedig, Professor Malagola, nachrief: »O Germania gloriosa salve!«, so wohl verdient wie Dr. Gustav Ludwig.

W. BODE.

BÜCHERSCHAU

Dürers Dresdener Altar von *Ludwig Justi.* Mit 7 Abbildungen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1904.

Im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen (1904, S. 196 ff.) hat Wölfflin einen Angriff gegen den Dresdener Altar gerichtet. Von Dürer könnte das Werk nicht herrühren. Die Eigenschaften des Stils widersprächen dieser Zuschreibung. Im besonderen könnte der Meister das Mittelbild nicht um 1496 (dies die zumeist angenommene Datierung) gemalt haben, weil er damals über die Kenntnis der Linearperspektive, mit der der Innenraum konstruiert wäre, nicht verfügt hätte. Einen anderen Autor der reichen und charaktervollen Malerei nannte Wölfflin nicht.

Ludwig Justi weist diesen Angriff mit dankenswerter Schnelligkeit und Gründlichkeit zurück. Er erreicht seinen Zweck so gut wie möglich. Daß es in solchen Dingen eine Widerlegung im eigentlichen Sinne nicht gibt, darüber macht sich der Verteidiger keine Illusionen. Immerhin demonstriert er so glücklich die Dürerschen Eigenschaften, bringt einige Beispiele derselben Gestaltungsart aus unzweifelbaren Arbeiten des Meisters herbei, daß er ein schweres Gegengewicht gegen Wölfflins Einwendungen liefert — für die Unsicheren. Für die anderen bedarf es solcher Aufweisung nicht, da ihnen der Dresdener Altar untrennbar fest mit der Vorstellung von Dürers Schaffen verbunden ist. Abgesehen von dem — hoffentlich nur aktuellen — Zweck, enthält das Heft mit seiner Erklärung und Würdigung des mit Recht hochgestellten Flügelaltares viel von jener tief eindringenden Interpretationskunst, die alle Arbeiten des Verfassers auszeichnet.

Ein Hinweis auf gewisse Übermalungen ist bestimmt, Wölfflins Bedenken gegen die Perspektive zu heben.

Die Stilverschiedenheit zwischen Mittelbild und Flügeln, die dazu beigetragen hatte, Zweifel hervorzurufen, wird auch von Justi scharf hervorgehoben. Ansätze zu der Hypothese, die Flügel seien jünger als das Mittelbild, sind schon in der älteren Literatur zu finden. Justi setzt die Flügel in *wesentlich* spätere Zeit als das Mittelstück.

Mit dieser Hypothese und mit der Konstatierung von Übermalungen ist eine Brücke zum Rückzug gebaut, die Wölfflin hoffentlich betritt. Sonst wird trotz Justis promptem Gegenschlag bei dem großen Ansehen, das Wölfflin sich

durch andere Arbeiten erworben hat, einige Verwirrung in der allgemeinen Vorstellung nicht ausbleiben, zumal da mit dem Dresdener Altar noch manches von den Malwerken steht und fällt, die wir aus Dürers Frühzeit zu besitzen glauben. *Max J. Friedländer.*

Le Miroir de la Vie. Essais sur l'Évolution esthétique, avec 34 gravures, par *Robert de la Sizeranne.* Paris, Hachette & Co.

Der durch sein vortreffliches Buch »Die zeitgenössische englische Kunst« wohlbekannte Verfasser, hat auch das vorliegende Thema geistreich und mit sprühendem Witz behandelt. Sein Essay über die ästhetische Evolution gliedert sich in folgende vier Kapitel: Schlachtenästhetik, Karikatur, das Moderne im Evangelium und das Kinderporträt. Die Illustrationen zeigen uns gegenübergestellt die antike und moderne Auffassung desselben Gegenstandes, so z. B. die Handbewegung des Siegers bei der Behandlung Gefangener. Napoleon zollt den unglücklich aber tapfer gekämpft habenden Feinden seine Bewunderung, während die ägyptischen Könige die Unterlegenen in der Darstellung schmählich mißhandeln. Der Verfasser führt dann weiter aus: Das Lächeln der Fallenden ist bei den Griechen mysteriös wie ihr Geschick. Die Arquebuse hat die auf den Krieger bezügliche Skulptur getötet. Im antiken Kampf ist der Feldherr alles, seine Person repräsentiert die Armee. In jener Epoche spielt sich der Kampf in einer Art von Duell ab, der einzelne Typus bleibt der Vertreter der Menge. Bei Meissonier steht Napoleon III. in der Schlacht von Solferino im zweiten Treffen, bei Detaille und Neuville verschwindet er ganz. Heute will niemand mehr glauben, daß ein Einzelner eine ganze Armee aufwiegt.

An anderer Stelle wird uns die verschiedene Auffassung des modernen Künstlers im Gegensatz zur Antike in der Darstellung des Kriegselends vorgeführt und weiter eine schöne Illustration eines Kriegsschiffes aus dem Jahre 1690 und das künstlerisch unschöne moderne Panzerschiff gezeigt. Endlich wurde ein Abschnitt der Untersuchung gewidmet: Warum berührt uns der Anachronismus in der alten Kunst so wenig peinlich, so z. B. der geradezu gewollte Anachronismus Botticellis in dem Gemälde »Die Anbetung der drei heiligen Könige«, in welchem die Mediceerfamilie sich abgebildet befindet?

O. v. Schleinitz.

Les Questions esthétiques contemporaines, par *Robert de la Sizeranne.* Paris 1904, Hachette & Co.

Auch dies in nachstehende fünf Abschnitte eingeteilte Werk behandelt den vorgesetzten Stoff in interessanter und reizvoller Weise: die Ästhetik des Eisens, die Bilanz des Impressionismus, die moderne Gewandung in der Skulptur und die Kunstgefängnisse. Es möge vorausgeschickt werden, daß Sizeranne mit der letztgenannten Überschrift die Museen bezeichnen will. Im fünften Kapitel beantwortet der Verfasser ausführlich die selbst aufgeworfene Frage: »Ist die Photographie eine Kunst?« Er vergleicht die Ästhetik des alten und des neuen Hauses, die antike Brücke mit der modernen und bespricht den Triumph des Eisens, das die abstrakte, algebraische Schönheit des Bedürfnisses besitzt. In einer besonderen Unterabteilung des Kapitels befaßt sich Sizeranne mit der Untersuchung der Frage: »Warum erlaubt die Eisenkonstruktion alles und befiehlt nichts?«

Hinsichtlich der modernen Gewandung in der Skulptur erblickt der Autor einen Sieg des Realismus, der in der unmittelbaren Zukunft sich noch vergrößern wird, obgleich die Kleidung unserer Zeit für die höhere Bildhauerkunst vollständig unbrauchbar sei. Er vergleicht die Gesten eines Arabers, der sich in seinen Überwurf hüllt, und die beklagenswerten, unästhetischen Bewegungen eines Europäers, der sich seinen Paletot anzuziehen versucht. Der Verfasser gibt dann Antwort auf die Frage: »Wie soll man einen großen Zeitgenossen darstellen?« Mit vielem Geschick klassifiziert er die Mängel der Photographie, gleichzeitig indessen räumt er ein, daß eventuell Photographien zu Kunstwerken werden können. Wie bereits erwähnt, versteht Sizeranne unter den Kunstgefängnissen die Museen. In der Hauptsache will er nicht alles in die Museen geschleppt wissen, und namentlich nicht solche Kunstwerke, die durch den sie umgebenden »genius loci« innerlich und äußerlich mit ihrem Grund und Boden verwachsen sind. Er sagt: »Viele Städte glauben, wenn sie Hospitäler bauen, die soziale Frage gelöst zu haben, und wenn sie Museen errichten, die Schönheit in der Welt gerettet zu haben. Um ein Museum zu erbauen, reißt man oft schöne altertümliche Teile der Stadt ein!« Er gibt demnächst Beispiele von Städten, die ihre pittoresken Bauten vernichteten, um Teile derselben in ein neu zu gründendes Museum zu tun. Eine ganze Reihe aktueller Fragen, so z. B. die Erhaltung oder den Ausbau schöner Ruinen, behandelt Sizeranne mit so viel Geist, daß jeder Leser des Buches sicherlich die mannigfachsten Anregungen erhalten dürfte. *O. v. Schleinitz.*

Durm, Dr. **Josef,** *Die Baukunst der Etrusker und Römer.* Zweite Auflage. 784 Seiten Großoktav mit 833 Abbildungen im Text und 21 Tafeln, darunter 3 in Farbendruck. 32 Mark. (»Handbuch der Architektur«. Zweiter Teil, 2. Band. Stuttgart, Alfred Kröner, 1905.)

Unsere hastende Zeit ist dem Studium alter Kunst nicht sonderlich günstig und manche unserer modernen Baukünstler schätzen die freie Eingebung höher ein als den Klassizismus. Um so ehrenvoller ist es für den Verfasser, wenn sein obengenanntes Werk eine Neuausgabe zu verzeichnen hat. Anläßlich dieser ist das Buch derart bereichert worden, daß sowohl der Text als die Illustrationen sich mehr als verdoppelt haben. Die neuen Untersuchungen, Funde und Ausgrabungen, vor allem auch die Studienreisen des Verfassers haben das Material ganz erheblich gehäuft; für die Abbildungen ist das neuzeitige Hilfsmittel der Autotypie vorteilhaft beigezogen und so wechseln nun die photographischen Bilder mit den eleganten Handzeichnungen des Architekturschriftstellers. Für den Besitzer der älteren Ausgabe verlohnt es sich, dieselbe durch die neue zu ersetzen.

In den Kreisen der Architekten ist das Durmsche Werk längst bekannt und gewürdigt. Es beschränkt sich jedoch keineswegs auf seine nächstliegende Aufgabe; es bringt zum Verständnis des Werdens und der Wandlung der betreffenden Bauformen einleitende Artikel über Land und Volk, Abstammung und Sprache, Sitten und Gebräuche, über das Baumaterial, die Geräte und Werkzeuge, über die Bauvorschriften, die soziale Stellung der Bauleute, über das Kunstgewerbe und andere verwandte Künste. Auf diese Weise wird das Werk nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auch kulturgeschichtlich interessant und für jeden gebildeten Laien anregend, belehrend und lesenswert. In diesen Ausführungen kommen dann auch Humor und Satire zum Wort, so z. B. wenn der Verfasser das Aufgehen der Etrusker im römischen Staat als »Militärkonvention und Matrikularbeiträge« hinstellt, wenn er die öffentlichen Aborte zu Timgad mit ihren Marmorsesseln den heutigen Einrichtungen gegenüberstellt, wenn er den Akanthus als das Feigenblatt bezeichnet, mit welchem die römische Kunst ihre Blößen deckt oder wenn ihm die Vorliebe der spätrömischen Zeit für Prunk mit Stoff und Farbe auf Kosten der Form an die Worte Hamlets er-

innert: »Die Weide dieser Berge verlaßt ihr und mästet euch im Sumpf?«

Die Hauptsache und die Hauptstärke des Buches liegt übrigens in den Kapiteln, welche sich auf die Bautechnik und die Formgebung beziehen. Der Löwenanteil fällt dabei selbstredend der Baukunst der Römer zu; ihr gehören von den 784 Seiten 624, von 31 Kapiteln 24, die der Reihe nach die Konstruktion, die formale Gestaltung der Bauglieder und die Bauwerke selbst besprechen und illustrieren. Hier wird alles klar und folgerichtig auseinander entwickelt; der Verfasser zwängt die Formen nicht in den allein gültigen Kanon, sondern berücksichtigt neben der Regel gleich liebevoll die Ausnahmen; er läßt andere Forscher vom alten Vitruv bis zum jüngsten Archäologen zum Wort kommen, ohne in bezug auf bloße Vermutungen überflüssig weitschweifend zu werden; er unterscheidet scharf zwischen kindlich unbeholfener, urwüchsig gesunder, auf der Höhe stehender, verblühender und aus Modetorheit oder Marotte zur Spielerei herabgesunkener Kunst. Er geißelt dabei gelegentlich die Einbildung der »Spätgeborenen« und weist darauf hin, wie nahezu der gesamte Apparat der bildenden Kunst schon kurz nach Beginn unserer Zeitrechnung dagewesen ist. Wer das Buch bis zur letzten Zeile liest, der wird vor dem Verfasser den Hut abziehen, wenn er es nicht schon bei den Kapiteln über die Gewölbe, die Tempel, die Kaiserpaläste, die Thermen und Grabmäler getan hat. Die Rezension gehört zum Buchhandel, wie der Weck auf den Laden, auch da, wo es nicht gerade nötig wäre. In Hinsicht auf Reklame führt der Verfasser einige Stellen aus den Selbstbetrachtungen des Marc Aurel an und da sagt unter anderem der kaiserliche Herr: »Was wahrhaft schön ist, bedarf keines Lobes; wie könnte es durch Lob erst gut oder durch Tadel schlecht werden?« *F. S. M.*

Ernst Sauermann, *Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein.* 72 Seiten gr. 8°, mit 52 Abbildungen und Karte. Lübeck 1904, B. Nöhring. 10 M.

In die gesteinsarme Provinz sind fertige Taufsteine von drei Seiten her eingeführt worden, die ebensoviele Typen vertreten: aus *Belgien* die wohlbekannten Kessel mit Köpfen auf vier Säulchen aus schwarzem Namurer Marmor, aus *Westfalen* die runden Kufen meist auf vier Tierbeinen aus Wesersandstein, von *Gotland* die üblichen Schalen und Pokalformen mit Arkaturen oder biblischen Szenen (hl. Dreikönige). Interessanter sind aber die *heimischen* Arbeiten aus Granit, Pokalformen mit Palmettenranken oder Tier- und Kampfszenen. Die Würdigung dieser heimischen Sachen ist der schwache Punkt des Heftchens. Der Verfasser hat zunächst nicht klar gesehen, wie hierin die drei ausländischen Typen fortwirken und sich kreuzen. Dann folgt er in der Auslegung der Bilder den Spuren, die Goldschmidt im »Albanipsalter« eingeschlagen hat: Tiersymbolik als Illustration von Psalmversen. Diese Auffassung eines papiernen Zeitalters wird einmal (S. 61) so ausgesprochen, »daß der Steinmetz an irgend einem Vorbild, vielleicht an einer *Miniatur*, seine Freude hatte«; als ob Bilderhandschriften das tägliche Brot der Steinmetzen jener Zeit gewesen wären. Hier haben also Springer und unabhängig von ihm Seesselberg vergeblich den Beweis erbracht, daß jene ganz scharf umrissenen Motive, wie der heilige Baum mit den anbetenden Tieren oder der Löwenkampf, uralt orientalischen Ursprungs sind, und wie wir nun deutlicher sehen, die Psalterillustration erst verhältnismäßig spät (12. Jahrhundert) befruchtet haben. Im einzelnen zeigt sich manchmal das Urteil des Anfängers. Seite 47 »die rechte Hand bedeckt das schmerzvoll vorgeneigte Haupt«. Das ist natürlich der *blinde* Longinus. Den »Fries ineinander greifender Halbbögen« (S. 53) nennt man doch Kreuzbogenfries. Die Rune I. M. I. (Hoptrup S. 54) ist tatsächlich Johannes, Maria, Jesus, eine auch sonst vorkommende Sigle für die kleine Kreuzigung. In den Abbildungen wären Zeichnungen sämtlicher Abwicklungen viel lehrreicher gewesen als so manche unsichtige Autotypie. Druck und Ausstattung sind vornehm, rechtfertigen aber nicht den Preis von 10 Mark für eine Dissertation von ganzen 67 Seiten Text. *Dr. Bergner.*

NEKROLOGE

In **Rudolf Siemering,** der am 23. Januar in Berlin den Folgen einer Operation erlegen ist, betrauern wir eine der sympathischsten Erscheinungen unter den Ausläufern der Schule Rauchs. Geboren am 10. August 1835 in Königsberg, besuchte er die dortige Kunstakademie und ging dann nach Berlin, wo er in das Atelier Bläsers eintrat. Seinen ersten größeren Erfolg errang er 1860 mit der Statue einer Penelope, die wie seine mythologischen Gruppen und Reliefs ganz im Geschmack der damals herrschenden Richtung gehalten ist. Außerdem stammen aus dieser ersten Periode seines Schaffens eine Marmorfigur des Königs für die Berliner Börse, eine Terrakottastatue des Philosophen Leibniz in Pest und eine Anzahl Medaillonbildnisse. Beim Einzug der Truppen 1871 beteiligte er sich an der Ausschmückung der Siegesstraße und fand mit dem kreisförmigen Friese, der den Sockel der ihre aufs neue gewonnenen Kinder Elsaß und Lothringen ans Herz schließenden Germania umgab, ungeteilten Beifall. Seitdem wandte er sich hauptsächlich der monumentalen Porträtplastik zu, in der er einem sehr gemäßigten Realismus huldigte. Sein bekanntestes Werk ist das 1888 vollendete Siegesdenkmal in Leipzig, das auf dem ehrwürdigen Marktplatze eine vortreffliche Wirkung ausübt. Daneben stehen das Denkmal Friedrichs II. in Marienburg, das Lutherdenkmal in Eisleben und das Washingtondenkmal in Philadelphia, bei dem er sich an Schlüters Großen Kurfürsten und Rauchs Friedrichsdenkmal anlehnte und beider Vorzüge zu verbinden suchte, in der ersten Reihe. Für Berlin schuf er unter anderen die Statue des Augenarztes Gräfe, des Chirurgen Wilms und Friedrich Wilhelms I. in der Siegesallee. Wenig geglückt erscheint sein letztes vollendetes Werk, das Musikerdenkmal im Tiergarten. Von dem für den Vorgarten der Universität bestimmten Standbilde Treitschkes ist nur das Modell fertig geworden. Siemering war Professor an der Akademie und Mitglied ihres Senates.

SAMMLUNGEN

Florenz. In aller Stille ist Florenz um eine kleine öffentliche Sammlung vermehrt worden, die zwar nicht bei Bädeker mit einem Stern wird bedacht werden, die aber für den Kunstforscher einige wertvolle Stücke umschließt. In einigen hübschen Räumen des Bigallo, im zweiten Stock gelegen, sind alle diesem Wohltätigkeitsinstitut gehörenden Kunstwerke zur Aufstellung gelangt: diejenigen, die früher in einigen Verwaltungszimmern, meist schwer sichtbar, gesucht werden mußten; anderes stammt aus Instituten, die vom Bigallo verwaltet werden.

Das Hauptstück wird unbestritten das zierliche Triptychon von 1333 bleiben, das in seltener Erhaltung, ein besonders anmutiges Beispiel des Hausandachtbildes im Trecento ist: früher Taddeo Gaddi zugeschrieben, jetzt auf Bernardo Daddi — mit größter Wahrscheinlichkeit — bestimmt.

Von sonstigen Bildern der früheren Zeit verdient jenes Beachtung, auf welchem Petrus Martyr dargestellt ist, wie

er den »Capitani della fede« Banner überreicht. Ein historischer Vorgang, von einem Künstler der Giotto-Schule; interessant auch wegen des Strebens nach porträtgetreuer Bildung der dargestellten Personen.

In die früheste Zeit florentinischer Kunstübung führt endlich ein Kruzifixus hinab, durchaus im Sinne »byzantinischer« Kunst, aber durch das Wappen des Bigallo am Kreuzesstamm, als für die Stiftung — also doch wohl in Florenz — gemalt, erwiesen.

Unter einigen Bildern des Quattrocento verdient ein Tondo von Jacopo Sellajo und eine Madonna im Rosenhag, Tondo, mit Anklängen an Credi und Filippino, Beachtung. Das 16. Jahrhundert repräsentieren ein »Kreuztragender Christus« von Sodoma — demjenigen der Nationalgalerie verwandt — und zwei Bilder Naldinis.

Eine wertvolle Skulptur ist bei dieser Neuordnung zutage gekommen: eine Christusbüste in Terrakotta, die Verrocchio nahesteht (nicht die bekannte Angelo di Polo-Arbeit).

Es ist aus diesem Anlaß, daß der Kunstbesitz des Bigallo zu einer kleinen Sammlung vereinigt worden, ein kleines Heft über die Stiftung und deren Kunsttätigkeit erschienen (jetzt als Sonderabdruck, zuerst Lieferung 10/11 der Rivista d'Arte), in welchem Supino und Ricci einen Katalog der Skulpturen und Bilder, deren wichtigste reproduziert werden, geben. G. Poggi hat in der Einleitung die Geschichte des Bigallo geschrieben und hat im Anhang alle Dokumente zum Abdruck gebracht, die auf künstlerische Arbeiten für das Bigallo sich beziehen.

In den Uffizien ist ein neuer Saal, am dritten Korridor, eröffnet worden: die »Sala di Giovanni da San Giovanni«. Als Hauptstücke sind dieses ausgezeichneten Meisters Bilder: das »quadro della sposa« — früher in einem dunklen Korridor versteckt — und die heitere, geistvolle Darstellung des Scherzes vom piovano Arlotto hier aufgestellt. Aus den Magazinen kam dazu seine »Venus und Amor« — ein derb-realistisches, nicht sehr erfreuliches Bild. Neben anderen Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts hat Ricci hier auch eine Neuerwerbung, den kraftvollen Kopf eines Heiligen von Guido Reni zur Schau gebracht.

Im Dom wurden zunächst zwei der Statuen, die einst die alte Domfassade schmückten, dann aber in den Chorkapellen unsichtbar gemacht wurden, in das klare Licht des linken Seitenschiffs überführt und neben der Nische mit König David auf hohen Postamenten aufgestellt: Donatellos Johannes und der Markus des Niccolo d'Arezzo. Es besteht, wie man gern erfahren wird, die Absicht, nicht nur auch die beiden andern Evangelisten, die im Dom selbst sich befinden, hervorzuholen, sondern auch sämtliche noch erhaltenen Statuen der Domfassade, vom Eingang des Viale dei Colli, aus Castello und sonst in den Dom zu überführen.

Zum Schluß darf man mit Freude von der Reinigung der Fresken in der Brancaccikapelle berichten. Es ist nichts weiter geschehen, als was seit langem der Wunsch aller Kunstfreunde gewesen ist; man hat die Fresken sorgfältig abgestäubt. Der Erfolg ist viel größer, als man je erwartet hätte. Die Kapelle als ganzes hat einen farbigen Reiz bekommen, auf den man kaum gefaßt war. Von irgend welcher »Restauration« ist zum Glück ganz abgesehen worden. *G. Gr.*

AUSSTELLUNGEN

Posen. Die seit Dezember vorigen Jahres im Ausstellungssaal des Kaiser Friedrich-Museums stattfindende Ausstellung des seit Oktober in Posen tätigen Malers Karl Ziegler enthält mehr als 30 Gemälde und Studien in Öl, unter denen manches auf ernsteste Beachtung Anspruch erheben kann. Das Bildnis überwiegt; einzelne sind schon von der Großen Berliner Kunstausstellung bekannt. So das der Frau Dr. Lursa, im Hinaufsteigen auf einer Treppe gegeben, der Frau Herz und der Frau Bildhauer Wenck, beide in der Zartheit der psychischen Auffassung und der malerischen Wiedergabe gleich meisterhaft. Von den zwei Bildnissen seiner Gattin ist das, wo sie in langfließendem weißen Kleide sitzend gegeben ist, das sympathischere. Technisch betrachtet stehen die beiden Damenbildnisse, im Besitz der Budapester Nationalgalerie, vielleicht noch höher; beide in sitzender Stellung, die Hände (die überhaupt bei Ziegler ausgezeichnet sind) immer in individuellster Bewegung gefaltet, an ein Stuhlbein greifend usw. Gemeinsam ist allen eine sehr geschmackvolle Harmonie der Farben, auch im Hintergrund, strenge Zeichnung und die Lust an äußerer oder psychischer Bewegtheit, alles immer in vornehmster Form. Eine besondere Gruppe bilden die Familienbildnisse, einschließlich seines Selbstbildnisses in Budapest (Nationalgalerie): Halbfigur vor grünem Vorhang. Das Bildnis seines Vaters ist von großer Strenge, der weiße Besatz an dem Amtskleide die einzige farbige Note. Stärker ist diese in dem Brustbild seiner Schwester in schwarzem Hut und roter Sammetbluse. Das monumentalste sind die beiden Schwestern: »Im Garten«, die etwas von Feuerbachschem Geist atmen. Schwere Formen; ein Weinrot, Weiß und Sammetgrün in das lauschige Grün eines Gartens mit Kiesweg, an dem Blumen blühen, gestellt; das Porträt zum Rang des Historienbildes erhoben. In gleicher Richtung scheinen sich weniger die jüngeren Porträts, die von Konventionellem nicht frei sind, als die freien Entwürfe zu bewegen. Eine »Sturmlandschaft«, »pflügende Stiere«, »Abendstimmung«; besonders aber drei größere Werke mit Motiven aus der siebenbürgischen Heimat des Künstlers. »Der verlorene Sohn« in öder Pußta, »Sommer in Siebenbürgen«, sehr farbig gesehen; badende Jungen, zum Teil auf Büffeln reitend, am Ufer reiches Grün. Daraus entstanden mit dekorativ-monumentalen Absichten die »Büffelschwemme«. Ein Fluß, parallel zum Beschauer fließend, auf einem Büffel in gleicher Richtung reitend ein nackter Junge von köstlich warmem Inkarnat, andere Büffel in die Tiefe des Bildes gehend; das Ufer dicht bebuscht; links und rechts freie Ausblicke. Das Ganze von außerordentlich starker Wirkung, die Zeichnung von einer ehernen Bestimmtheit. Wie z. B. der nicht ganz, aber ziemlich zentral gestellte Junge sich gegen das Wasser, gegen das Fell des Büffels, wieder gegen das Wasser, gegen den grauen Strand, endlich gegen den Baumgrund absetzt, das ist von packender Illusionskraft. Wundervoll beruhigend sind die zwei Dimensionen, die die Domäne der Malerei sind, immer wieder hervorgehoben. — Gerade nach dieser dekorativ-monumentalen Seite dürfen wir gewiß noch Schönes von dem Künstler erwarten, der seine Kunstmittel mit überlegter Meisterschaft verwendet.

VERMISCHTES

Copleys »Belagerung von Gibraltar«, von der mit Genehmigung der Korporation von London eine Kopie für den Kaiser hergestellt werden soll, entstand ca. 1787. Die Angaben über den Zeitpunkt der endgültigen Fertigstellung des Originalgemäldes sind stets schwankender Natur geblieben, ein Umstand, der sich vielleicht dadurch erklärt, daß die so gut wie durchgeführte Skizze sich in der »National Gallery« befindet und oft, wenn auch irrtümlich, als das eigentliche Original angesehen wird. Die Stadt London erteilte seinerzeit dem Künstler den Auftrag dazu und honorierte denselben mit 30860 Mark,

eine für damalige Verhältnisse hohe Summe selbst für ein so umfangreiches Werk wie dies hier, das in der Höhe 18 und in der Breite 24 Fuß abmißt. Copley besuchte zu den betreffenden Vorstudien des Gemäldes, das viele Porträts enthält, Gibraltar und ebenso Hannover, da sich unter der Besatzung der Festung auch deutsche Offiziere befanden.

Abgesehen von dem großen Honorar brachte dem Maler das Bild noch ca. 100000 Mark dadurch ein, daß er dasselbe zu verschiedenen Ausstellungen lieh. Copley soll der erste Künstler gewesen sein, der sich auf diese Weise noch eine ansehnliche Extraeinnahme verschaffte. Die besonders von ihm geschätzten Arbeiten sind: »Der Tod Chathams«, »Karl I.«, »Die Schlacht am Boyne«, »Die Ermordung Buckinghams«, »Karl I., das Todesurteil Straffords unterzeichnend«, und »Die Familie Königs Georg II.«.

John Singleton Copley, 1737 in Boston geboren, war irischer Abkunft, siedelte aber von Amerika nach London über, woselbst er 1779 zum Mitglied der königlichen Akademie gewählt wurde. Der Künstler, der zweifellos großes Kompositionstalent und dramatische Kraft besitzt, nähert sich in seinen Porträts den Werken von Reynolds und Gainsborough.

Copley und West waren die ersten Amerikaner, die zu Mitgliedern der Akademie gewählt wurden. Als der Meister einige Kupferstiche nach seinen Gemälden an Washington sandte, schrieb dieser ihm einen sehr anerkennenden Brief, in dem es unter anderem heißt: »Ich bin stolz darauf, daß Amerika einen solchen Künstler hervorgebracht hat.« In seiner Geburtsstadt Boston wurde dem Künstler zur dauernden Erinnerung an sein Werk »Gibraltar« die »Copley-Hall« errichtet, in der die »Copley-Gesellschaft« im vorigen Jahre die »Whistler-Ausstellung« abhielt.

Seit dem Jahre 1790 befand sich das umfangreiche Werk in der »Guildhall« von London und wurde zuerst in einem der Versammlungszimmer aufgehängt, aber seit ca. 25 Jahren ziert es die öffentliche Gemäldegalerie des genannten Rathauses. Der formelle Beschluß zur Genehmigung der herzustellenden Kopie erfolgte erst ganz kürzlich, so daß zurzeit noch nicht mit der Kopie begonnen werden konnte.

Das Bild selbst stellt den kritischen Augenblick dar, als George Augustus Elliot in Person auf dem Kampfplatz erscheint, um das Geschützfeuer zur Vernichtung der schwimmenden spanischen Batterien zu dirigieren. Der genannte Verteidiger der Festung, der sich in der Schlacht von Dettingen und im siebenjährigen Kriege ausgezeichnet hatte und 1790 in Aachen starb, wurde zum Lohn für seine glänzende Waffentat zum Lord Heathfield erhoben.

O. v. S.

In Sachen des **Wiener Kunststreites** verlautet, daß Professor Marschall wahrscheinlich freiwillig auf seine Professur verzichten wird. Inzwischen ist auch Hofrat von Wiener in eine andere Abteilung des Ministeriums versetzt worden.

Die **Prellerschen Odysseebilder** aus dem Leipziger römischen Hause bleiben nun endgültig der Stadt Leipzig. Wahrscheinlich werden sie in der Treppenhalle der Universitätsbibliothek angebracht werden.

Die **Ausfuhr deutscher Kunstwerke** hat im Jahre 1903 in München 670000 M., in Berlin 380000 M. an Gemälden betragen, im Jahre 1904 exportierte München rund 500000 M. und Berlin etwa 400000 M.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 15. 10. Februar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

EIN KUNSTMINISTER FÜR FRANKREICH

Frankreich hat mit dem neulichen Ministerwechsel einen besonderen Kunstminister oder doch einen Staatssekretär für das Ressort der Kunst erhalten. Ob diese Neuerung vorteilhaft ist, werden wir bald sehen, aber die Vermutung ist jedenfalls jetzt schon am Platze, daß alles beim alten bleiben wird. Im Prinzip ist die Neuerung freilich durchaus zu verwerfen. Wie soll in einem Amte Gutes geschaffen werden, wenn der Inhaber alle sechs oder sieben Monate, was ungefähr das durchschnittliche Lebensalter eines französischen Ministeriums ist, wechselt? Die frühere Gepflogenheit, wonach ein Direktor an der Spitze des Kunstwesens stand und an dieser Stelle blieb, einerlei wer Minister war, ist theoretisch ohne Zweifel der Neuerung vorzuziehen. Praktisch aber dürfte alles auf eins herauskommen, denn im allgemeinen gehen die Geschäfte ruhig ihren Gang, und es kommt nicht darauf an, wer an der Regierung ist. Andernfalls wäre ja Frankreich schon längst zugrunde gerichtet. Die Minister sind nur die dekorativen Figuren, welche den Schnabel des Staatsschiffes zieren, die Arbeit wird von den Beamten gemacht, die nicht kommen und gehen, sondern bleiben wo sie sind, und deren Routine die gleiche bleibt, mag der verantwortliche Minister konservativ, radikal oder gar sozialistisch sein. Gerade im Ressort der Kunst aber spielt auch die Persönlichkeit des leitenden Beamten eine starke Rolle, aus dem sehr einfachen Grunde, daß die Geschmäcker verschieden sind, und daß dem einen gefällt, was dem anderen abscheulich erscheint.

In den Ankäufen des Staates, bei denen früher der Direktor und jetzt der Staatssekretär ein entscheidendes Wort zu sprechen hat, gibt er allerdings nur selten den Ausschlag. Im allgemeinen herrscht auch hier die Routine und die Tradition. Diese verlangt, daß Leute, die den Rompreis erhalten und auf Staatsunkosten vier schöne Jahre in der Villa Medici zugebracht haben, auch später noch aus der Staatskrippe gefüttert werden müssen. Den ehemaligen Rompreislern müssen also vor allen Dingen ihre Bilder abgekauft und neue Bestellungen gemacht werden. Nach oder neben ihnen kommen die Leute in Betracht, die politischen Einfluß mobil machen können. Nachher ist kein Geld mehr da, und für die anderen gibt es nichts mehr. Vielleicht wird unter einem ganz und gar politischen Staatssekretär der politische Einfluß dem der Akademie und des Rompreises überlegen sein, sonst aber wird es beim alten bleiben, und nach wie vor wird der Staat schlechte, langweilige und gleichgültige Sachen kaufen, die nachher im Speicher der Pariser Museen vermodern oder in den Museen der Provinz den Kultus des Schönen predigen.

Da aber die Person doch auch etwas bedeutet, wollen wir uns den neuen Kunstherrscher etwas näher ansehen. Zum Unterschiede von allen früheren Beamten, welche diesem Ressort vorgestanden haben, und abgesehen von revolutionären Zeiten, wo Leute wie David und Courbet das Kunstszepter in Frankreich schwangen, ist der neue Staatssekretär selbst Maler. Von Courbet und David aber unterscheidet er sich nicht nur dadurch, daß er eben kein Courbet und kein David ist, sondern auch weil er die Kunst schon seit fünfzehn Jahren ganz an den Nagel gehängt hat, um sich ausschließlich der Politik zu widmen. Allein aus dieser Tatsache schon könnte man schließen, daß Herr Dujardin-Beaumetz gerade kein Adler der Malerei ist, sondern daß er seinen Beruf verfehlt hatte, so lange er mit Pinsel und Palette hantierte. Indessen war er doch auch als Maler durchaus nicht unbekannt, und seine Bilder sind durch die illustrierten Blätter in ganz Frankreich verbreitet worden. Vermutlich mehr um des Gegenstandes, als um der Malerei willen. Beaumetz gehört zu jenen zahlreichen französischen Malern, die hinter und mit Meissonier, Neuville und Detaille den Krieg durchstöberten, nicht um malerische Episoden festzuhalten, sondern um dem nach Glorie dürstenden Volke zu schmeicheln. Beaumetz ist nicht der schlechteste von diesen französischen Militärmalern der letzten dreißig Jahre, aber er steht auch bei weitem nicht so hoch wie die drei genannten. Er hat rechtschaffenes Mittelgut gemalt, wie es paßt für die Stube des Braven, der seine geistige Nahrung aus der »Patrie« saugt und dessen Kinder die Gedichte von Paul Deroulède deklamieren.

So brav und zahm seine Malerei ist, so revolutionär und kühn sind die Reden und Theorien des neuen Staatssekretärs. Als er noch nicht Deputierter war gehörte er zur Tafelrunde Manets und Desboutins, die jeden Abend beim Apéritif ein paar Kunstgötzen

köpften, Akademien verbrannten und staatliche Kunsttempel stürmten. Ebenso grimmig blieb Dujardin auch als Deputierter. Er hat zwei- oder dreimal den Bericht des Budgets der Kunst verfaßt und jedesmal verlangt er darin die eingreifendsten Reformen, die Abschaffung jedes alten Zopfes und die radikalsten Neuerungen. Jetzt, wo er sie durchführen könnte, oder wo er doch wenigstens den Versuch dazu machen könnte, werden wir wohl bald sehen, daß Versprechungen von Politikern selbst dann nichts wert sind, wenn die betreffenden Politiker früher Künstler gewesen sind. Jedenfalls kann man von ihm nichts erwarten, wenn man nicht seine Worte, sondern seine Malerei wägt.

Die Neuerung ist zu bedauern, weil der bisherige Kunstdirektor Marcel ein sehr verständiger und geschmackvoller Kenner ist. Er hatte den in den Kunsthandel übergegangenen Direktor Roujon abgelöst, der in seiner langen Amtsführung nie etwas anderes getan hatte als bremsen. Roujon ist der kluge Mann gewesen, der von dem Vermächtnis Caillebotte absolut nichts wissen wollte. Diese Geschichte ist dermaßen typisch für die Leitung der französischen Museen, daß man sie nicht vergessen sollte, und wäre es auch nur, um zu zeigen, daß es in gewissen Kunstsachen in der Patrie des arts noch bedeutend schlimmer ist als in Deutschland. Denn wenn man vor sieben Jahren, als dieses passierte, irgend einem deutschen Museum als Geschenk ein halbes Dutzend Manets, ebensoviele Monets und dreißig oder vierzig Bilder von Raffaelli, Pissarro, Sisley, Guoeneutte usw. (als Geschenk!) angeboten hätte — wäre es denkbar gewesen, daß das betreffende Museum das Geschenk abgewiesen hätte? In Dinkelsbühl oder in Heidekrug vielleicht, aber doch nicht in Berlin oder Wien, in München oder in Hamburg oder in irgend einer anderen Stadt von mehr als fünfzigtausend Einwohnern. In Paris aber ist das passiert, und Caillebotte, der die Kunstbonzen seines Vaterlandes kannte, hatte das vorausgesehen. Er hatte sein Testament danach eingerichtet und verfügt, seine Erben sollten seine Gemälde so lange aufbewahren, bis der Staat die Stiftung annehme und ihr einen besonderen Saal einräume. Unter diesen Umständen lag es im Interesse der Erben, die ja ihre Bilder nicht verkaufen konnten, einen Vergleich zustande zu bringen. Da der Staat sich absolut weigerte, die ganze Sammlung anzunehmen, einigte man sich dahin, daß seine Beamten eine Anzahl ihnen zusagender Bilder auswählten. Und der weise Kunstrat verwarf die Hälfte der Manets, die Hälfte der Monets, alle Cezannes und die Mehrzahl der Sisleys, Pissarros, Raffaellis. Er verwarf eine Sammlung, die heute in jeder Versteigerung mehrere hunderttausend Mark bringen würde.

An dieser Geschichte Caillebotte war der damalige Kunstherrscher Roujon der Hauptschuldige. Sein Nachfolger Marcel hätte sich so etwas nicht zu Schulden kommen lassen. Er schätzte im Gegenteil gerade die nicht akademische Kunst und hätte am liebsten alle Aufträge des Staates an Leute wie Carrière, Besnard, Henri Martin vergeben. Unter seiner Herrschaft kam auch die neulich erwähnte Ausstellung von Lithographien Toulouse-Lautrecs im Luxembourg zustande. Herr Roujon, der Manet und Monet nicht geschenkt haben wollte, hätte einen solchen Unfug nimmermehr geduldet. Toulouse-Lautrec, ein Mensch, der weder den Rompreis besaß, ja auch nur hors concours im Salon war! Und dem zu Ehren eine Ausstellung im Nationalmuseum! Nein, so was wäre unter Roujon nicht passiert.

Herr Marcel erfreut sich also des Vertrauens der vorwärtsstrebenden Künstlerschaft und somit ist die Neuerung vielleicht keine Verschlechterung, aber sicher auch keine Besserung. Das Beste an der Sache dürfte sein, daß das gegenwärtige Ministerium wohl gar bald schon in der Versenkung verschwinden könnte. Dann wäre es wol auch fertig mit dem neuen Staatssekretär und Herr Marcel würde ganz von selbst wieder in sein Amt eintreten.

KARL EUGEN SCHMIDT.

HANS MAKART UND GRAF ATHANASIUS RACZYNSKI

Von Karl Simon

Unter den etwa 200 Kunstwerken der jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Posen aufgestellten Gräflich Raczynskischen Kunstsammlungen befinden sich auch zwei kleinere Ölgemälde von Makart. Das erscheint zunächst für eine Sammlung vielleicht auffällig, deren Katalog der Graf Raczynski mit Cornelius beginnen läßt, dessen »Name nicht durch Zufall hier obenan steht«. Nimmt man aber dazu, daß der Graf auch einen Böcklin erworben hat, so zeigt sich schon darin, daß er bis zuletzt entwickelungsfähig geblieben ist, daß die Verehrung des Konturs und der Linie ihn nicht blind gemacht hat gegen neue Werte, die in der Zeit, wo er sich den Achtzigen näherte, gebieterisch Beachtung forderten. Interessant ist in dieser Hinsicht sein Briefwechsel, der Verhandlungen über die Erwerbung der beiden Makartschen Bilder enthält[1]), von denen das eine die von Kindern durch den Wald getragene Elfenkönigin, das andere einen Kentaurenkampf darstellt. Der Graf war von befreundeter Seite auf ein Werk Makarts aufmerksam gemacht worden, das Kaulbach, der »Makart sehr hoch stellt«, für sich erworben. Sofort »brennt er vor Ungeduld«, das neue Talent kennen zu lernen und bittet, durch einen »jungen hungrigen Anfänger« ein Kontur des Gegenstandes machen zu lassen. Kaulbach läßt ihm mitteilen, daß nicht im Kontur, sondern in der Farbe »der ganze Reiz der Sache« liege. Ähnlich äußert sich der damalige preußische Gesandte in München, Baron von Werthern, der dies Bild kurz charakterisiert. »Denken Sie sich ein Holzgetäfel, gemalt, die Felder dazwischen einen Wald von Brozeliand; der Himmel Goldgrund; als Staffage ein verzaubertes Prinzeßchen, welches von Riesen getragen und begleitet wird. Die reizenden Details werden Ihnen nicht entgehen. Wahrscheinlich werden

1) Aufbewahrt im Kaiser Friedrich-Museum zu Posen.

Sie aber finden, daß mit diesem Bilde die Climax bereits erstiegen ist und ein Schritt weiter zur Fäulnis führt.« Beweis dafür sei schon »die Pest in Florenz«, die »im Salon einer ausgefuchsten Petersburger demimonde Dame am Platze sein würde«. Raczynski antwortet darauf: »Emanzipierte Prinzeßchen kann ich vertragen, aber cynisme bleibt ausgeschlossen.«

Unterdessen hatte sich Kaulbach entschlossen, sein Bild seinem alten Gönner nach Berlin zu schicken, damit er sich selbst ein Urteil bilden könne. Am 21. Dezember 1868 ist es bei ihm eingetroffen. Und noch an demselben Tage heißt es in einem Brief an Frau Kaulbach: »Das Bild ist soeben angelangt. Meine Wonne kann ich Ihnen gar nicht schildern. Das macht mich ganz konfus, aber ich werde wohl zur Besinnung kommen und dann werde ich sagen, was ich wünsche in Beziehung auf eine Bestellung — wenn es geht. Sowas ist noch nicht dagewesen; Genie, Geschmack, unvergleichliches Kolorit, nie gekannte Richtung und Effekt, Traum, Hexerei, etwas mit Rubens verwandt, aber viel feiner und zarter. Ich fürchte nur das Nachdunkeln . . . Ich habe etwas auszusetzen bei den Seitengruppen — ich finde da die meisten Figuren nicht richtig gezeichnet und zu gedrängt, auch teilweise disgracieuses gemein und unschön. Nichtsdestoweniger befinde ich mich in einer grenzenlosen Ekstase. An der Mittelgruppe ist nichts auszusetzen, — alles göttlich, nobel und schönster Stil mit Grazie verbunden. Kolorit durchweg unglaublich, das kann kein anderer erreichen.«

Am 24. Dezember hat er sich etwas »abgekühlt« und tritt nun mit dem Wunsche auf, eine Wiederholung des mittleren Bildteils mit kleinen Veränderungen von Makart zu erhalten. Es folgen dann noch einige interessante Bemerkungen: »Ein so großes, aber so exzentrisches und phantasiereiches Genie, wie das, welches Herr Makart in diesem Bilde an den Tag gelegt hat, schließt aus den so häufig gehörten Ausspruch: Sie müssen dem Künstler nichts vorschreiben, er weiß es besser als Sie. Ein Genie verstehen nur Genies und ich bin kein Genie, aber bestimmte selbständige Empfindungen in Kunstsachen haben mich immer beherrscht. Ich kenne nichts so Entzückendes als das Mittelbild. Liederliche Kinder oder Elfen, teilweise gedrungene, massive, teilweise unschöne und gemeine Gestalten, mit Taille, Ärmen, Gesichtern wie gemästet, unausstehlichem Kopfputz, den Körper behangen mit einem Putz, der aus Trödelbuden zusammen gebracht zu sein scheint — das will mir nicht gefallen. Auf den ersten Blick ist das ravissant, weil das Kolorit bezaubert; aber dieser Eindruck fesselt einen an den Gegenstand — man nähert sich, man ist gefesselt, aber auch man untersucht, geht ins Detail, prüft und das Entzücken verfliegt, der Widerwille folgt und wird immer stärker. Die Zeichnung ist bei manchen Figuren mehr als inkorrekt. . . . Makarts Genie ist so groß und zugleich so exzentrisch, daß ich nimmermehr ein Bild von ihm wünschen möchte, welches ich nicht gesehen hätte.«

Und in einem Brief an Kaulbach heißt es: »Vor etwas ist Makart gesichert, vor Vergleichung. Er steht allein da in Richtung, Phantasie, Empfindung, Farbe usw., auch Stil, denn der fehlt auch nicht in der mittleren Gruppe und er ist nobel in hohem Grade.«

Unterdessen kam auch die Pest in Florenz nach Berlin, die den Grafen natürlich aufs höchste interessieren mußte. Er schreibt darüber an Frau Kaulbach (15. Februar 1869): »Die sieben Todsünden oder die Pest von Florenz von Makart ist jetzt hier bei Saxe aufgestellt. Ich bin gleich hingelaufen. Die erste Abteilung ist sehr schön, genialisch, wunderbar, die zweite möchte ich nicht umsonst haben, die dritte teilweise schön, teilweise nicht. Das Kolorit ist lange nicht so reizend als in dem Reigen der Elfen und in der mittleren Abteilung, die Fleischgruppe beinahe ekelhaft«.

Ja, er bildet sich daraus ein Urteil über Makarts Charakter. »Ich möchte mich mit ihm in eine Correspondence nicht einlassen, denn seine Bilder zeugen von Überhebung, cynisme und Unvernunft«, heißt es in einem Brief an Werthern, der die Unterhandlungen führt.

Dieser meldet, daß Makart, vor seiner Übersiedelung nach Wien stehend, keine schriftliche Antwort habe machen wollen, sondern ihm nur in die Hand versprochen habe, den Auftrag des Grafen auszuführen. »Hält er nicht Wort, so hol ihn der Kuckuck«, ist dessen Antwort.

Im Frühjahr war der Graf selbst nach München gereist, hatte dort den Kentaurenkampf, den Makart bei Kaulbach zurückgelassen hatte, gesehen und sich für ihn interessiert; ebenso das Bild von Makart »Ritter und Meermädchen« beim Grafen Schack, dem er 1800 Gulden dafür geboten; freilich müsse er noch mit dem Raum dafür in seiner Galerie einig werden. Der Kauf ist dann doch nicht zustande gekommen; die Absicht des Grafen zeigt aber, daß sein Anteil an Makart auf mehr als etwa bloßer Caprice basierte. Dagegen ist der Graf, entgegen seiner ausgesprochenen Abneigung, doch noch in einen Briefwechsel mit dem Künstler eingetreten; er fragte direkt bei ihm wegen des Preises für den »Kentaurenkampf« an, den Makart auf 200 Taler festsetzte. Das Bild wurde am 7. Juni von München abgeschickt; irgend eine briefliche Äußerung findet sich nicht darüber. Dagegen gibt der noch im Jahre 1869 erschienene, von dem Grafen selbst verfaßte Katalog interessante Aussprüche, die in dem Satz gipfeln: ich verstehe das Bild nicht, bin aber nichtsdestoweniger davon entzückt.

Auf die Vollendung der Elfenkönigin mußte der Besteller noch längere Zeit warten; rührend ist seine Ungeduld, die immer wieder zu Mahnbriefen Veranlassung gibt. Die Korrespondenz führt immer Frau Makart für ihren Mann, deren Hilfe der Graf für sich erbittet: ». . . erlauben Sie mir, verehrte Frau, Ihren Einfluß auf Ihren Herrn Gemahl dabei in Anspruch zu nehmen. Auch das größte Genie — wie es bei Herrn Makart der Fall ist — darf sich wohl mit dem Worthalten vertragen . . ., wo nicht aus anderen Gründen, so doch, wenn der Wartende zu alt ist, um lange warten zu können«.

Der Termin für die Ablieferung — Ende des Jahres 1869 — war schon überschritten, da brachte ein Auftrag des Kaisers von Österreich (ein Bildnis der kleinen Erzherzogin Valerie als Überraschung für die aus Rom zurückkehrende Kaiserin) neue Verzögerung. Endlich am 24. Februar 1870 meldet ein Telegramm den Abgang des Bildes von Wien; am 27. übersendet der Graf die 500 Reichstaler mit einigen liebenswürdigen Zeilen: »Das Bild entspricht meinen Wünschen und Hoffnungen. Es macht mir große Freude«.

Der lebhafte Enthusiasmus des gräflichen Mäcens und seine Fähigkeit, sich in eine gänzlich neue Kunstrichtung mit Verständnis hineinzudenken, tritt in dem Briefwechsel ebenso hervor wie eine selbständige Kritik im einzelnen; das klare Unterscheidungsvermögen von künstlerisch Wertvollem und menschlich ihm Unsympathischen macht seinem künstlerischen Geschmack wie seinem Charakter alle Ehre.

RUDOLF KOLLER

Der verstorbene Schweizer und Zürcher Künstler *Rudolf Koller* gehörte für die weitere Kunstwelt schon seit Jahrzehnten zu den Toten. Wenn man bei seinem Ableben das künstlerische Schaffen Kollers nochmals überblickt, so geschieht es deshalb, weil Koller ein gutes Stück Schweizer Kunstgeschichte versinnbildlicht und weil er als künstlerische Persönlichkeit der Schweiz für immer genannt werden wird. Er war das letzte Stück einer altfränkischen, fremden Welt, ein vom Tode vergessener, den die Heimat liebte und ehrte und zu dem selbst das moderne Schweizer Künstlergeschlecht, mit dem Koller nichts mehr gemein hatte, mit jener Verehrung aufblickte, die man den Männern, die einst Gutes gaben und die alt geworden mit ihrem Schaffenswerk abschlossen, niemals zu versagen pflegt. Zu dieser Verehrung hat auch *Böcklins* Freundschaft ihren Teil beigetragen.

Der große Romantiker war bis zum Ende seiner Tage ein treuer Freund des Zürcher Tiermalers gewesen. Koller und Böcklin waren zusammen in die Lehre gegangen, hatten in Düsseldorf, Brüssel und Paris gemeinsam studiert und der derb ehrliche künstlerische Grundton, der beider Kunstauffassung eigen war, hatte das dauernde Bindeglied gegeben. Wir wissen es aus den Biertischgesprächen, die uns Floercke überlieferte. Da wird in jenem Atelierjargon, den sich Böcklin erlauben durfte, mit Koller über Wesen und Zweck der Kunst gesprochen, da erzählte Koller mit Stolz von seiner Gewandtheit in der Darstellung feiner Unterschiede der Kuhrassen und läßt sein Glaubensbekenntnis schließlich in dem Satze auslaufen: »Faune, Nymphen und Kentauren sind an sich noch nicht malerischer als Geißbuben und Küh«. Es gibt keine Rangliste für den Maler. Es kommt auf das »wie« an, nicht auf das »was«. Sieht man sich das Lebenswerk Kollers auf diese These hin an, so kann man über dieses große Wort nicht ohne weiteres die Achseln zucken, man muß mindestens die Dauerhaftigkeit Kollers schätzen, mit der er seiner Auffassung treu geblieben ist, ein früh geborener Naturalist, der im guten Glauben lebte, es bis zum Ende seiner Tage geblieben zu sein.

Koller hätte nicht sein Stoffgebiet einer Materie entnehmen müssen, die in einem Lande, wo die Rinderzucht zu Hause ist, so hoch eingeschätzt wird, um nicht einer der bekanntesten und beliebtesten Schweizer Künstler zu werden. Man muß weit gehen, um in der Schweiz einen Künstler kennen zu lernen, der so wie Koller von dem Volksempfinden der Menge Besitz ergriffen hat und so wie Koller selbst dem kleinen Mann, der sich sonst um Kunst wenig kümmert, vertraut ist. Wo man sich in der Schweiz für Kunst erwärmt, kann man Kollersche Werke sehen. Die meisten öffentlichen und privaten Galerien haben Bilder aus allen seinen Lebensepochen. In seiner engeren Schweizer Heimat gehört es in vornehmen Häusern fast zum guten Ton, einen Rudolf Koller an der Wand hängen zu haben. In der Anerkennung seiner künstlerischen Bedeutung ist übrigens auch das Ausland nicht zurückgeblieben. Die Museen von Wien, Dresden und Madrid haben Kollersche Werke angekauft; 1873 erhielt Koller aus Wien einen Orden, Medaillen sandten ihm in den siebziger Jahren München und Paris. Das war der Höhepunkt der Erfolge des Zürcher Meisters. Wenn man ihn heute draußen vergessen hat, so hängt das mit den veränderten Zeitanschauungen zusammen. Kollers Lorbeer blühte in den siebziger Jahren und noch in die achtziger Jahre hinein, also zur Zeit des Genrebildes, der gemütvollen und erzählenden Kunst.

Daß er das Zeug gehabt hätte, modern zu werden, wissen wir aus seinen Skizzen und Entwürfen, in denen er sich mitunter vollständig der heutigen Auffassung der Tiermalerei nähert, nach der die Tiere in der Landschaft lediglich als malerische Erscheinung Geltung haben. Vor seinem künstlerischen Gewissen hatte diese Auffassung keinen Bestand. Nur das »ausgeführte« Bild schien ihm wertvoll und unter »Ausführen« verstand er eben die Einfügung des malerisch Geschauten in den Rahmen eines Tieridylls, einer Tiergeschichte, kurz eines Geschehnisses. Beispiele zu nennen, die dem Leser geläufig sind, ist bei einem Tiermaler schwer. Einzig die »Gotthardpost«, die Kühe, die vor der gelben Postkutsche und dem Peitschenknallen die Flucht ergreifen, ist in vielfachen Nachbildungen allerorts bekannt geworden. Eingebürgert haben sich daneben seine Bilder mit dem Hintergrunde landschaftlicher Architektur, seine Stimmungslandschaften mit weidenden Herden, auf denen oft genug die Landschaft gerade so Selbstzweck wird wie die Tiere, denn Koller war ein Landschafter mit einer besonders charakteristischen Note. Wenigstens so lange er seinem alten Stil treu blieb. Da zeichnete er z. B. zu kämpfenden Pferden eine wildbewegte stürmische Landschaft, zu dem abendlichen Viehtriebe eine leuchtende Abendlandschaft, zu der Siesta der Rinderherde eine beschauliche Mittagsstimmung, alles mit einer gewissen Schwere, mit kräftiger breiter Wucht und vor allem mit viel Wahrheitsliebe. Die reifsten Werke seiner mittleren Lebensepoche stehen dem Besten, was uns die Tiermaler aller Länder gegeben haben, nicht nach. Das Pferd, das Rind, das Schaf hat er mit einer Liebe beobachtet, mit einem Fleiß studiert, wie es heute fast unmodern geworden ist. Kein Wunder, wenn ihm die Wiedergabe von schwierigen Bewegungszuständen fast immer glückte, wenn er täuschend ähnliche Kopien der Natur fertig brachte. Der Farbton seiner besten Werke ist tiefsatt und dunkel, das Licht mit einer Sorgfalt behandelt, wie es bei Meistern aus dieser Zeit recht selten ist. Verbesserungen der Natur hat er auf seinen Tierbildern niemals versucht, dadurch hob er sich von den zeitgenössischen Genremalern wirksam ab. Er ist bei genrehaften Absichten immer Künstler geblieben. In den beiden letzten Jahrzehnten bekannte er sich zu einer andern Malweise; ein Augenleiden, das vor nahezu dreißig Jahren anhub, wird der Grund sein, warum ihm schließlich nur Weniges mit gleichem Glück wie früher gelang. Die Kraft versagte, und als der Sechsundsiebzigjährige am 5. Januar starb, da mußte man wohl außerhalb

Zürichs erstaunt gefragt haben, ob er denn überhaupt noch gelebt habe.

In Zürich, wo er mit seiner Gemahlin seit nahezu fünfzig Jahren in patriarchalischer Beschaulichkeit am Zürcher Horn lebte, war Koller eine bekannte Persönlichkeit, nahm bis in die letzten Monate am Kunstleben der Stadt regen Anteil und genoß alle Ehren, die seinem Schaffen gebührten. Bei Gelegenheit seines siebzigsten Geburtstages ernannte ihn die Universität im Jahre 1898 zum doctor honoris causa. Die Jubiläumsausstellung beim gleichen Anlaß war ein Triumph des alten Künstlers; ein richtiger Kunstschaffer vom alten Schlag, der seiner Zeit treu und redlich gedient hat und bedingungslos zu den namhaftesten Tiermalern der Internationale gerechnet werden darf.

Zürich. *DR. HERMANN KESSER.*

OSWALD ACHENBACH †

Am 4. Februar wehte die Malkastenflagge auf Halbmast, und die schmucklose weiße Fassade war mit schmalen Trauerfloren ausgelegt, worein ein paar violette Tupfen ihre stille Farbe taten. Davor aber standen, wie überall in den Straßen, durch die der prächtige Leichenzug kam, engegedrängte Reihen des Volkes. Oswald Achenbach, Ehrenbürger der Stadt Düsseldorf und Ehrenmitglied des Malkastens, der jüngere Bruder des Andreas, von dessen Volkstümlichkeit ein Glanz auf ihn mitgefallen war, wurde begraben. Als er seinen 78. Geburtstag feiern wollte, holte ihn der Tod: für einen andern in einem hohen Alter, für ihn fast zu früh, saß doch unterdessen in seinem Haus an der Schadowstraße immer noch sein Bruder Andreas, der, zwölf Jahre älter als er, ihm Lehrer und fast ein Vater gewesen war. Und doch war es richtig so, daß er zuerst ging; denn von jener Lebenskraft, die dem Andreas noch immer sein Haupt trotzig aufrecht, wenn er mit schleppendem Gange durch das Gedränge der Schadowstraße geht, unter dem Getrippel ein wahrhafter Riese der Vorzeit: war immer nur ein schwächerer Teil in ihm gewesen, in seinem Leben und in seiner Kunst.

Was der Name Achenbach für den Düsseldorfer Bürger bedeutet, das mag sonstwo im deutschen Land selten sein: es ist, wie wenn man Bismarck sagt; und wenn irgend ein Handwerker oder sonst ein Mann der Altstadt sich einen Maler denkt, ist es schwerlich ein anderer als Achenbach, das Wort hat für ihn fast den Charakter des bürgerlichen Namens verloren, es ist ein Begriff geworden. Unterdessen sind andere Maler in dem Kampf um die moderne Kunst mehr genannt worden, fast wie lebendige Tote sind die Brüder zurückgeblieben: aber ob irgend einer der modernen Künstler so von bürgerlicher Anhänglichkeit und Bewunderung zu Grabe gebracht werden könnte wie ein Achenbach? Es ist wie ein wehmütiger Gruß aus einer Zeit, da der Künstler noch nicht zum Bürger, zum Berufsmenschen geworden war, als er noch wie etwas romantisch Absonderliches im Bewußtsein des Volkes leben und sich ihm in absonderlicher Tracht und Lebensführung zeigen konnte. Wenn einmal die Stadt Düsseldorf ihrem anderen Ehrenbürger, der zuerst aber noch seinen neunzigsten Geburtstag und wie es scheint auch den hundertsten feiern will, hinaus geleitet: dann wird man es noch stärker in Düsseldorf fühlen, da geht nicht nur die alte romantische Malerstadt Düsseldorf zu Grabe, sondern auch eine alte uns verloren gegangene Welt. Aber auch auf ihn, den Jüngeren, Schwächeren, war so viel von dem Glanz des Namens gefallen, daß man etwas davon spürte.

Er war nur schwächer, aber doch so stark, daß er nicht die Wege seines älteren Bruders und Lehrers ging, sondern neben ihm ein eigener wurde, so daß der alte Andreas im Malkasten oft eine Photographie von einem neuen Bild des Jüngeren hervorzog und sich wunderte, wie der Oswald so etwas machen konnte. Zwar war auch er einmal nach Italien gegangen, aber was er zu sagen hatte, dazu bedurfte er der Kraft und Wucht der nordischen Lüfte und des nordischen Meeres. Den reicheren Süden ließ er dem Bruder und was der an Kraft darin nicht geben konnte, das versuchte er an Glut und Pracht zu geben. Gleichsam ein Feuerwerker der Farbe ist er dabei geworden, indem er sich nicht begnügte mit der lodernden Pracht eines italienischen Sonnenunterganges, wenn die weißen Mauern der Hügel des Meeres und die Wolken in roter Glut ertrinken, sondern hinging und die lohenden Fackeln und bengalischen Feuer festlicher Nächte malte. Als solcher Romantiker malte er nicht eine Natur, die er liebte und die ihm vertraut war, sondern eine fremde, deren Effekte er als Fremdling staunend bewunderte. Die Empfindung des deutschen Touristen in Italien bis zu wahren Feuerwerken gesteigert: das war das, was er uns in seinen Bildern mitbrachte. Es war mehr ein romantischer Deutscher darin als die Natur Italiens; auch wenn er sie in der lässigen Pracht der Sonne zeigte, wenn in eine metallische Glut tief unten die Küste mit dem Meer verschwimmt, kupfern und golden die Städte leuchten und im goldigen Staub des Horizontes der Vesuv in den blaulodernden Himmel ragt.

Heute lieben wir solche Schilderungen nicht mehr, wir horchen lieber denen, die in treuer Liebe von ihrer Heimat reden und als Kinder ihrer Landschaft, deren Schönheit mehr aus der Seele geben. Die Romantik ist verflogen, wir sind schlicht und bürgerlich geworden.

Einmal, vor fünfunddreißig Jahren, war Oswald Achenbach auch Lehrer an der Düsseldorfer Akademie, und wer das Glück hatte, sein Schüler zu sein, spricht mit Liebe davon. Bochmann, Feddersen und Karl Seibels gehörten dazu und das sagt schon etwas; denn sie alle behielten ihr Wesen, dem der Lehrer treulich nachging mit der immer gleichen Warnung, nur bei sich zu bleiben, weder von ihm noch sonst von jemand etwas zu nehmen. Er wollte keine Schule machen, darum war er ein guter Lehrer; aber wie so oft paßte ihm trotzdem das Lehren nicht; es ist nur eine kurze Zeit gewesen, daß er ausübender Professor war, zum Bedauern vieler, denen er damals in Düsseldorf der einzige war, von dem sie etwas zu erlernen verhofften. So hat er gleich seinem Bruder abseits der Akademie dem Ruhm Düsseldorfs durch seine Werke gedient, die fast in jeder Galerie sich befinden.

Wenn wir heute meinen, daß sie ihre Wirkung nicht mehr haben wie zu seiner Zeit, so sollen wir doch nicht vergessen, sie mit den berühmten Werken ihrer Zeit zu vergleichen, wir werden zugeben müssen, daß sie uns heute trotzdem näher stehen als vieles. Wenn sie auch nicht der Anfang einer neuen Malerei waren, so standen sie doch auch nicht in Reih' und Glied ihrer Zeit. Sie waren eine Sache für sich und deren bester Vorzug war — und darin stehen sie uns doch wieder näher — daß sie aus einer eigenen Empfindung vor der Natur nicht aus der Nachahmung der alten Werke entstanden.

W. SCHÄFER.

NEKROLOGE

Der auch in Deutschland wohlbekannte treffliche italienische Landschaftsmaler **Hermann Corrodi** ist Ende Januar in Rom gestorben. Am 23. Juli 1844 war er in Frascati geboren, studierte bei seinem Vater und dann auf der Akademie in Rom, ging nach Paris und ließ sich dann in Rom dauernd nieder. Seine großen patheti-

schen Landschaften waren auch auf deutschen Ausstellungen öfters zu sehen.

PERSONALIEN

Der **Verein Berliner Künstler** hat auf das Jahr 1905 seine beiden Vorsitzenden Baurat Kayser und Maler O. H. Engel wieder gewählt: der **Verein für deutsches Kunstgewerbe** in Berlin wählte zu Vorsitzenden den Regierungsrat Muthesius und Direktor P. Jessen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Der große Statuenfund in Karnak. Zwei offizielle Berichte über den großartigen, von Legrain in den Tempelruinen von Karnak gemachten Statuenfund, von dem schon früher kurz hier die Rede war, liegen jetzt vor. Im eben erschienenen »Archaeological Report des Egypt Exploration Fund (1903—1904)«, der im Oktober 1904 abgeschlossen ist, zählt der glückliche Finder seine Entdeckungen im einzelnen auf, von denen Maspero sagte, daß, seitdem Mariette das Serapeum und seine Monumente an das Tageslicht gebracht hat, keine gleichwichtige Ausgrabung in Ägypten sich ereignet hat. Zu gleicher Zeit liegt uns ein von Legrain am 7. November im Egyptian Institute darüber gehaltener Vortrag in dem Bericht der amerikanischen archäologischen Monatsschrift »Biblia« vom Januar 1905 vor. Die Möglichkeit, daß der Grund und Boden des Tempels von Karnak an gleicher Stelle des südlichen Ruinenfeldes noch weitere Schätze enthält, ist nicht ausgeschlossen, und eine mächtige Dampfpumpe, an deren Aufstellung man denkt, kann möglicherweise in dieser Saison noch eine Fortsetzung ähnlicher Funde aus dem jetzt mit Wasser gefüllten Schacht ermöglichen, wie sie die Arbeiten zwischen dem 28. September 1903 und 5. Juli 1904 gebracht hatten.

Es wurden gefunden: 457 Statuetten und Statuen in Granit, Alabaster, Kalkstein, Basalt, Breccia, Tonschiefer, Feldspat, Smaragdit, Elfenbein, verkieseltem Holz; 15 Stelen in rotem und schwarzem Granit, Alabaster, Kalkstein; acht Osirisstatuetten in Tonschiefer mit Inschriften; sieben Sphinxe (Granit, Alabaster, Kalkstein); sechs Alabastervasen; fünf Tonschieferfragmente von Vorderarmen; fünf Kynokephalen in rosa und schwarzem Granit sowie Kalkstein; drei Granitaltärchen; drei Fragmente kleiner Tonschiefer- und Granitobelisken; ein Fragment eines auf 45^0 stehenden Winkelmaßes aus poliertem Silex; ein Türsturz der XI. Dynastie aus Sandstein; ein Fayencefläschchen aus der Zeit des Darius; eine Kuh in grauem Granit; ein Ushabtin (Figur in Mumienform als Grabbeigabe) des Amenophis III. in rosa Granit; zwei Widderköpfe in Alabaster und Kalkstein; zahlreiche Fragmente von Tonstatuen in natürlicher Größe mit lebhafter roter Farbe bemalt; Teile von Elfenbeinstatuetten; Schriftzeichen in vielfarbiger Fayence; Fragmente von Kopfbedeckungen in Fayence mit vergoldeten Nägeln; Zahlreiche Teile eines Smaragdit-Bodenbelags; Stücke eines grünen Minerals (Mafek); eine größere Anzahl von 10—30 cm hohen Osirisstatuetten in Tonschiefer oder Kalkstein; Fragmente von Statuetten in ultramarinblauer Pasta.

Es folgen Metallgegenstände: ein Goldring der Königin Nefertiti, der Gemahlin Amenophis IV. (1383—1365 v. Chr.); zahlreiche Goldblättchen und Klümpchen; fünf Augen von Kolossalstatuen (Augenlider in Bronze, das Weiße in Elfenbein, die Pupille in Obsidian; das Weiße im Auge mißt zwischen 20 und 30 cm in der Breite); eine Statuette des Taharqa (Tirhakah, 2. Könige XIX, 9; 693 vor Chr.) in vergoldeter Bronze; drei Bronzereliefs, davon zwei gegossen, eines getrieben; ein Osiris in Bronze, 1,30 m hoch; vier Osiris in vergoldeter Bronze, 0,50 m hoch; 7800 (sage: siebentausendachthundert) teilweise vergoldete Bronzeosiris verschiedener Größe; Statuetten des Ammon, der Maāt, des Khonsu, Mentu, des Min (Amsu) und anderer mehr; große 0,39 cm hohe inkrustierte und vergoldete Bronzefedern vom Kopfschmuck des Osiris; geflochtene Osirisbärte der gleichen Art; große Hieroglyphen in Bronze für Inkrustationen; Bronzeblätter vom Belag einer Truhe.

Nachdem nunmehr der glückliche Finder die hervorragendsten Stücke im Laufe des Sommers in dem Kairener Museum gesichtet und geordnet hat, gibt er folgende Übersicht über die merkwürdigsten Statuen und Statuetten aus dem Versteck des Tempels von Karnak. Ganz unerwartet sind die Funde von Königsstatuen des alten Reiches; sie zeugen zugleich das große Alter der Thebanischen Tempel. Eine Statue des Khasakemui ist in die zweite Dynastie zu setzen; es folgen solche des Sahurā (zweiter König der V. Dynastie) und des Usernra (Userkaf). Die XI. Dynastie ist durch Mentuhotep repräsentiert; eine kopflose sitzende Statue eines Antef wird von Usertesen I. (XII. Dynastie) als die seines Vorfahren bezeichnet. Unter den Bildnissen der XII. und XIII. Dynastie sind solche bisher unbekannter Pharaonen, des Nofirhotpu III. und des Sebekhotpu VIII. (Über diese beiden vergl. auch Legrain im letzten »Recueil des travaux etc.« — Zahlreich sind die Könige und Königinnen der XVIII. Dynastie, darunter als das Meisterwerk der ganzen Sammlung Tutmosis III. Diese Statue ist überhaupt als eines der schönsten uns aus dem Altertum überkommenen Kunstwerke anzusehen; der Kopf hat absolut nichts Ägyptisches, das Profil ist ganz griechisch. Der häretische König Amenophis IV. wurde in fossilem Holz ans Licht gezogen: träumerisch sieht er in die Ferne und ist gar nicht so häßlich und abstoßend, wie er sonst dargestellt wurde. Neben der Porträtstatue Tutmosis III. rangiert in erster Linie eine Khonsustatue mit den Zügen des Tutankh-Amon, in der Zeit des Hozemheb ca. 1330 geschaffen. — Aus der XIX. Dynastie sind eine Stele Seti I., Kolosse und Statuen Ramses II., darunter eine vorzüglich ausgeführte nicht strengen Stils, ferner solche der Ammonspropheten und der hohen Beamten aus der Zeit des Ramses zu nennen. Aus den folgenden Dynastien sind zahlreiche Priesterstatuen zu erwähnen. Einige dieser Priesterstatuen haben historische Informationen abgeben können: eine in 16 Generationen zurückgehende Genealogie macht den zehnten Nachkommen eines gewissen Sheben zu einem Zeitgenossen des Shishak, des Gründers der XXII. Dynastie (1. Könige XI, 26—40), und lehrt uns einen neuen König kennen, Horsiesi, der mit Osorkon II. gleichzeitig gelebt haben muß. Diese Genealogien sind die besten Hilfsmittel zur Kontrolle der ägyptischen Chronologie. Ein Denkmal stellt den von Psammetich (?) zu den revoltierenden Truppen ausgesandten General dar, wie Herodot erzählen soll (so Biblia; es handelt sich aber wohl um den von Apries, dem Enkel Psammetichs, ausgesandten Patarbemis, Herodot II, 162). Aus der XXII. bis XXVI. Dynastie sind die Bildnisse des Shabaka (2. Könige XXVII, 4), des Montuemhat und seiner Familie und vieler anderer bis in die Ptolemäerzeit hinein zu erwähnen.

Eines der wichtigsten Resultate von Legrains Entdeckung ist der sichere Beweis, daß bis in die griechische Zeit hinein die ägyptischen Tempel alles Material enthielten, um die vergangene Geschichte des Reiches aufzubauen. Sie waren mit inschriftenreichen Statuen und anderen Denkmälern geschmückt, die eine lange und fortgesetzte Reihe von gleichzeitigen Dokumenten von den frühesten Perioden des Landes an bildeten. Der Vater der Geschichte hat also die Wahrheit gesagt, als er von Hecataios erzählte, daß dieser zu Theben die Statuen von dreihundertfünfundvierzig aufeinander folgenden Hohe-

priestern des Ammon aufgestellt gesehen hatte (Herodot II, 143).

Im Anschluß daran äußerte sich Maspero über die Ursache, wie eine so große Anzahl Statuen begraben worden seien. Nach der Zerstörung Thebens, zuerst durch die Assyrer dann durch die Perser, lagen die Ruinen Thebens vernachlässigt bis in die Frühzeit der Ptolemäer, welche, in ihrem Bestreben die Ägypter zu versöhnen, sich für die Repräsentanten der alten Pharaonen ausgaben und das alte Ammonsheiligtum herzustellen versuchten. Sie hatten aber für den künstlerischen und historischen Wert der zahlreichen herumliegenden fragmentarischen Statuen der alten Könige keinen Sinn, obwohl eine gewisse magische Scheu sie von der gänzlichen Zerstörung abhielt. Sie ließen sie daher begraben und bauten auf den alten Fundamenten neue Gebäude auf. Daß die Funde in dem Versteck auch solche aus der griechischen Zeit begreifen, beweist, daß die ganzen Massen um diese Periode unter der Erde geborgen worden sind. In ähnlicher Weise spricht sich auch »Nature« vom 8. Dezember über die Ursachen der Vergrabung und das neue Licht, das diese Funde auf das hohe Alter der Karnakschen Verehrungsstätten werfen, aus. *M.*

INSTITUTE

Sitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom. 13. Januar 1905. Herr Professor *Engelmann* sprach über die antike Bestattungsweise, wie sie auf Vasenbildern dargestellt ist. Die Ausgrabungen in Argos haben ergeben, daß zu mykenischer Zeit öfter die Leichen in der Grabkammer selbst verbrannt worden sind; auch die Ausgrabungen in Vuroa, Velanidésa und Athen selbst lassen erkennen, daß im 6. bis zum 4. Jahrhundert herab häufig der Scheiterhaufen innerhalb der Gräber selbst aufgebaut wurde; ein Vasenbild aus Eretria (British Museum) und eins aus Athen, das sich jetzt in Florenz befindet, lassen erkennen, daß über diesen Gruben ganz ähnlich wie über den mykenischen Schachtgräbern auf der Akropolis auch noch vor Benutzung des Brandes die Tumulen aufgehäuft wurden, doch so, daß man Luftlöcher aussparte, durch welche dem noch glimmenden Leichenbrand Luft zugeführt werden konnte. Wahrscheinlich wurden die Toten in kleinen Sarkophagen auf den Scheiterhaufen gesetzt. Über den Gräbern pflegt in dieser Periode ein bis zu zwei Meter hoher, gewöhnlich mit weißer Kalkfarbe angestrichener kegelförmiger Erdhügel aufgehäuft zu werden.

Herr Professor *Petersen* bespricht ein vatikanisches Relief mit Schiffsdarstellung aus Palestrina, Teil einer größeren Folge von Kriegsschiffen. An diesem Relief, das von verschiedenen Seiten der Zeit der Schlacht von Actium zugeschrieben wird, erklärte Herr Professor Petersen die oberhalb des Ruderkastens liegende Reihe von blattartigen, schuppenartig übereinanderliegenden Körpern als Schilder der Ruderer, diesen zum Schutz aufgestellt, sei es, daß es bei diesen Schiffen noch wirkliche Schilde gewesen, sei es, daß diese das Motiv zu einem stabil gewordenen Schirm abgegeben hatten. Derselbe legte zum Vergleich mit zwei Bronzen aus Foligno, die kürzlich in einer interessanten Untersuchung von Pernice für ionische Arbeiten erklärt worden, zwei des gleichen Typus des Museums von Pesaro in Photographie vor, um diese als griechische Arbeit, jene als lokale Nachbildung zu erweisen.

Herr Professor *Mau* sprach über ein lateinisches Epigramm, das einem pompejanischen Wandgemälde — Pero, ihren Vater Micon im Gefängnis durch die Milch ihrer Brust ernährend — beigeschrieben ist. Der Vortragende führte aus, daß die bisherigen Ergänzungsversuche des teilweise zerstörten Gedichtes (Baedeker in Rhein. Mus. 1901, S. 156, Engelmann im Jahresbericht des philologischen Vereins) unbefriedigend sind, und wie in Wahrheit die Lücken zu füllen sind. Nach dieser Restitution ergibt sich ein klarer Gedankengang, indem der Dichter im ersten Distichon die Handlung in epigrammatischer Pointe zusammenfaßt, dann auf die Kunst des Malers aufmerksam macht, zuerst in der Charakterisierung des Lokales — des schaurigen Kerkers, dann in der Schilderung des alten, abgemagerten Mannes und endlich des Gesichtsausdruckes der jungen Frau, in dem Schamhaftigkeit und Kindesliebe miteinander kämpfen. Dieser Kampf widerstrebender Gefühle ist in den vier pompejanischen Exemplaren dieses Bildes nicht kenntlich; das Epigramm vermittelt uns also eine bessere Kenntnis des denselben zugrunde liegenden Originals. Dagegen scheint es, daß eine Terrakottagruppe aus Pompeji, eine Spur jenes gemischten Gesichtsausdrucks bewahrt hat. *Fed. H.*

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie aus letzter Zeit: Leibl, Dachauerin mit Kind; Böcklin, Kreuzabnahme; Waldmüller, Landschaft; Hummel, Schachpartie; Dora Hitz, Bildnis: Frenzel, Stier im Wasser; Wendling, Botschaft von hoher See; Vinnen, Abend; Ludwig, Campagna. Zeichnungen von: Alt, Meyerheim, Kollwitz, Schadow und anderen. Ferner Skulpturen: Starck, die Quelle; Lobach, Mommsen; Kaufmann, heiliger Georg; Taschner, Parsifal; Freese, Büste.

AUSSTELLUNGEN

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** eröffnet soeben eine Ausstellung unter dem Titel »Die Kunst auf dem Lande«.

VERMISCHTES

E. Arnolds Kunsthandlung in Dresden wird in nächster Zeit einen vollständigen **Katalog aller Radierungen von Anders Zorn** unter genauer Beschreibung aller Zustände und der sonstigen kritischen Angaben, herausgeben. Der Dresdener Kunstgelehrte Dr. Schubert von Soldern hat den Katalog verfaßt.

Die Vossische Zeitung bringt von einem sehr gut unterrichteten Mitarbeiter folgende Betrachtungen: Der neue **Direktor des Metropolitan Museums in New York,** zu dem unsere Zeitungen Pierpont Morgan gemacht hatten, ist jetzt wirklich ernannt worden. Der neue Chairman der Trustees, Mr. Morgan, hat ihn sich unter den englischen Museumsdirektoren gewählt: Sir Purdon Clarke, der Direktor des Victoria and Albert Museum in London, hat sich durch das außerordentlich hohe Gehalt — man sagt hunderttausend Mark — verführen lassen, den Posten am New Yorker Museum zu übernehmen. Wahrlich, eine sonderbare Wahl! Clarke hat sich einen großen Namen gemacht durch seine Studien über indische Kunst und Kultur; das treffliche India Museum als Abteilung des Victoria and Albert Museum verdankt ihm seine Entstehung, aber seit er an der Spitze des ganzen Museums steht, lassen die dringenden Reformen desselben gerade so auf sich warten wie unter den früheren Direktoren. Von Gemälden, von Plastik, von der Antike versteht er nichts; wird er für alle diese Abteilungen wirkliche Kenner als Unterdirektoren gewinnen dürfen? Man hofft so in London, das heißt gewisse Kreise der art critics hoffen so und lassen Ballons in dieser Richtung in den Londoner Zeitungen aufsteigen. In diesen Kreisen ist zur Zeit die Erregung überhaupt eine große, nicht nur wegen des Nachfolgers von Sir Purdon Clarke; hat doch eben auch der Direktor der National Gallery, Sir Edward Poynter, sein Amt nieder-

gelegt. Wer wird sein Nachfolger werden? Die Wahl ist nicht leicht, denn die Kunstkritiker von Metier sind seit Jahr und Tag in England meist zugleich versteckte Händler, und zwar zum Teil recht bedenklicher Art; für einen so angesehenen Posten verlangt aber das Publikum einen perfect gentleman. Auch ist das Vorurteil, daß ein Maler an der Spitze einer Gemäldegalerie stehen müsse, in englischen Kreisen noch immer nicht überwunden; man nimmt daher auch jetzt an, daß schließlich wieder irgend ein als Künstler und Mensch geachteter Maler zum Direktor ernannt wird. Ist dies doch auch von Anfang der Galerie an, seit gerade achtzig Jahren, der Fall gewesen. Sechs oder sieben achtbare Maler haben nacheinander diesen Posten bekleidet; keiner von ihnen war ein hervorragender Kenner, und jeder hat manche Ankaufs- und Unterlassungssünden zu verzeichnen. Aber es ging trotzdem auch so; die National Gallery ist schon seit fast einem halben Jahrhundert die erste Galerie der Welt, trotz ihrer Direktoren, weil sie von der öffentlichen Meinung, von der Nation getragen wird, die durch Geschenke und Zuwendungen aller Art diese Sammlung außerordentlich bereichert hat. In neuerer Zeit freilich, seitdem die Bilder so enorm im Preise gestiegen, die großen englischen Vermögen aber nicht unerheblich zurückgegangen sind, sind diese Zuwendungen sehr spärlich geworden; bei dem Ankauf des Ariost-Porträts von Tizian im vorigen Jahre waren die vier Stifter, die dazu beitrugen, jeder mit 100000 Mark: Mr. P. Morgan, Mr. Astor, Mr. A. Beit und Lord Iveagh — also nur ein echter Engländer! Für die Vermehrung der National Gallery sollte daher eine gründliche Kenntnis des Bestandes alter Gemälde im Privatbesitz, namentlich in Great Britain selbst, ein wesentliches Erfordernis des neuen Direktors sein; die alte Prüderie der bisherigen Direktoren, welche es gegen den guten Ton fanden, eine Privatsammlung zu besuchen, ohne vom Besitzer dazu eingeladen zu sein, ist heute nicht mehr am Platze. Wichtiger noch als die Vermehrung der Galerie würde aber für den neuen Direktor die Frage der Verminderung der Sammlung sein. Sämtliche Räume sind überfüllt; manche Säle enthalten zahlreiche mittelmäßige Bilder, so daß wohl der vierte Teil der Sammlung ausgeschieden werden kann. Die Galerie würde dadurch an Übersichtlichkeit und Qualität nur gewinnen.

München. Der alte Wunsch der Münchener Künstler, ein würdiges und praktisches großes Kunstausstellungsgebäude zu besitzen, hat sich wieder einmal verdichtet. Sämtliche Münchener Gruppen haben in diesen Tagen dem bayrischen Kultusminister ihre Wünsche und Vorschläge für solchen Plan unterbreitet und dafür als Bauplatz den alten botanischen Garten vorgeschlagen, so daß also der projektierte Bau in einen Park zu stehen käme. Der Minister soll dem Plane geneigt sein. Wäre es nicht möglich, so fragt man sich, daß auch in Berlin solche Einmütigkeit sich betätigen würde, um ein der Menge und Qualität der Berliner Ausstellungen würdiges Gehäuse zu schaffen. Etwas nach modernen Begriffen Ungünstigeres als das Glashaus am Lehrter Bahnhof läßt sich doch schon gar nicht mehr erdenken. Wenn man jetzt immer die Dresdener Ausstellungen so herausstreicht, so soll man nicht vergessen, daß die angenehme und abwechslungsreiche Anlage der Baulichkeit hierbei das ihre tut. Auch die sehr viel festere und regelmäßigere Organisation der Leitung in Dresden ist zu beachten. Jedenfalls täte ein der ganzen Berliner Künstlerschaft gemeinsames, auch dem vorgeschrittensten Geschmack zusagendes Ausstellungsgebäude wahrlich not; doch — »das ist ein weites Feld«, wie Fontane den alten Briest sagen läßt.

Im **Kaiserdom zu Speyer** sind oberhalb der Grüfte im Chor zwölf vergoldete Radleuchter, und an dem Bogen des den Chor abschließenden Gewölbes eine gewaltige vergoldete Kaiserkrone aufgehängt worden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 16. 24. Februar

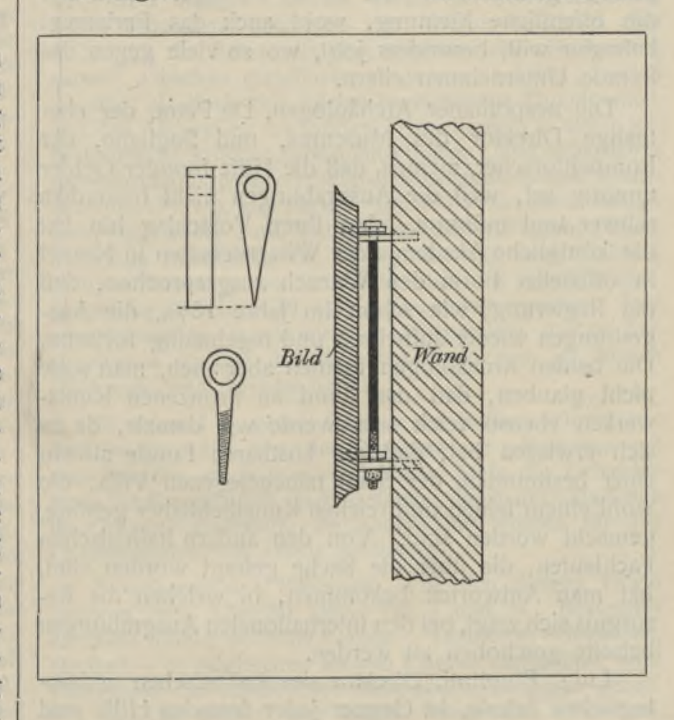
Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

EINE NEUE VORRICHTUNG ZUR DIEBESSICHEREN BEFESTIGUNG VON BILDERN KLEINEN FORMATES

In der Gemäldeausstellung der Universität in Göttingen ist beim Befestigen von Bildern kleineren Formats eine Vorkehrung getroffen, deren Mitteilung vielleicht Interesse erregt. Die Bilder, die in Betracht kommen, haben eine Höhe von höchstens etwa 30 Zentimetern. Größere Bilder wird man nicht an die Wand schließen müssen, weil bei ihnen ein unauffälliges Entfernen eben wegen ihrer Größe sehr erschwert ist. Auf der Rückseite des Bildes wird in den oberen Rand des Bildrahmens eine Öse eingeschraubt, gewöhnlicher Form (s. Abb.). An der entsprechenden Stelle des unteren Randes eine ebensolche Öse von gleicher Öffnungsweite. Die Öffnungen dieser Ösen greifen über zwei platte etwa, $^1/_2$ Zentimeter dicke durchbohrte Eisen, die in die Wand geschlagen werden und genau unter die Ösen passen müssen. Es wird nun durch die Ösen, die im Bildrahmen sitzen, und durch die Durchlochung der in die Wand eingeschlagenen Eisen ein Eisenstab vom selben Durchschnitt der Ösenöffnungen und der Eisendurchbohrungen geschoben, ein Eisenstab, der am unteren Ende in eine Schraube ausläuft. Diese schraubt sich in den Schraubengang des unteren Eisens ein, vergleiche die Abbildung. Der Eisenstab ist etwa einen Zentimeter kürzer als die Höhe des Bildes; an seiner oberen Fläche ist eine Kerbe für den Schraubenzieher, um den Stab unten einzuschrauben. Will man den oberen Rand des Bildes, trotz dessen Kleinheit, gegen das Licht neigen, so müssen die Durchbohrungen der Eisen in schräger Richtung geführt werden.

Die Vorteile, die diese Methode gegen frühere bietet, sind einmal die, daß Schloß und Schlüssel vermieden sind; dies ist nicht nur ein Vorzug der Billigkeit, sondern auch der einer größeren Sicherheit, denn die kleinen Schlösser sind mit scharfer Zange leicht durchzukneifen. Dann der Vorzug, daß die Vorrichtung für den Nichteingeweihten von außen zunächst unsichtbar ist; das auf diese Weise befestigte Bild macht sich nicht äußerlich als besonders wertvoll auffällig. Zuletzt berührt die Tafel oder Leinwand die Wand an keinem Punkte, so daß etwaige in der Wand befindliche schädliche Stoffe nicht so leicht eindringen können.

Göttingen. *E. WALDMANN.*



DIE HERKULANUMSFRAGE

Was jetzt in Italien nicht nur die archäologische Welt, sondern auch unzählige Laien beschäftigt, ist die Frage, ob man das Anerbieten der Fremden, dem italienischen Staat für die Ausgrabung von Herkulanum mit pekuniärer Hilfe unter die Arme zu greifen, annehmen soll, oder dasselbe, als den Nationalstolz verletzend, zurückweisen und mit, wenn auch geringeren, so doch eigenen Kräften an die Arbeit gehen. Die Sache wird von beiden Gesichtspunkten aus gleich eifrig debattiert und selbst im Parlament verhandelt.

Am 1. Februar antwortete der Minister des Unterrichts, Professor Orlando, dem Abgeordneten Santini, der die Frage an ihn gerichtet hatte, wie die Regierung sich wohl dem Anerbieten des Herrn Waldstein, betreffs des internationalen Unternehmens der Aus-

grabung Herkulanums gegenüber verhalten würde, daß er bis jetzt wohl mit Herrn Waldstein über die Ausgrabungssache eine Unterredung gehabt und ihm mündlich wie schriftlich seinen Beifall ausgesprochen habe, aber daß er durchaus keine Entscheidung getroffen, da ihm ja kein konkretes Projekt vorgelegt worden sei.

Herrn Waldstein schienen aber die Worte, die der Minister in dem Gespräch über den internationalen Charakter des Unternehmens an ihn gerichtet hatte, und der darauffolgende Brief, ein Zeichen sicheren Zugeständnisses, und nun wundert er sich über die Beschuldigung, welche viele italienische Zeitungen an ihn richten, er habe sich erdreistet, von internationalen Ausgrabungen in Italien zu sprechen, ohne erst um die Genehmigung der Regierung eingekommen zu sein. Nun steht die Sache aber so, daß der Minister sich wohl persönlich dem Projekt geneigt gezeigt hat, aber in so wichtiger Sache erst die öffentliche Meinung, wohl auch das Parlament befragen will, besonders jetzt, wo so viele gegen das fremde Unternehmen eifern.

Die neapolitaner Archäologen, De Petra, der ehemalige Direktor des Museums, und Sogliano, der Pompejiforscher, meinen, daß die Hilfe fremder Gelder unnötig sei, weil die Ausgrabungen nicht besonders schwer und mühsam. Auf ihren Vorschlag hin hat die königliche Akademie der Wissenschaften in Neapel in offizieller Form den Wunsch ausgesprochen, daß die Regierung, wie schon im Jahre 1875, die Ausgrabungen wieder aufnehme und regelmäßig fortsetze. Die beiden Archäologen meinen aber auch, man solle nicht glauben, daß der Fund an bronzenen Kunstwerken ebenso reich sein werde wie damals, da es sich erwiesen hat, daß die kostbaren Funde alle in einer bestimmten, der Stadt nahegelegenen Villa, die wohl einem feinen und reichen Kunstliebhaber gehörte, gemacht worden sind. Von den andern italienischen Fachleuten, die über die Sache gefragt worden sind, hat man Antworten bekommen, in welchen die Besorgnis sich zeigt, bei den internationalen Ausgrabungen beiseite geschoben zu werden.

Luigi Pigolimi, Direktor der italienischen archäologischen Schule, ist Gegner jeder fremden Hilfe und meint, man könnte, wie schon für die italienischen Ausgrabungen in Kreta, im Lande selbst die genügenden Mittel finden. Giacomo Boni spricht sich nicht klar aus, aber seinen Worten kann man wohl entnehmen, daß er den Ausgrabungen, wenn auch mit fremden Mitteln gemacht, nicht ganz entgegen wäre, wenn nur das gefundene Material im Lande bliebe. Paolo Orsi, Direktor des sirakusanischen Museums, meint, man könne die fremde pekuniäre Hilfe annehmen, wenn erst das italienische Parlament Mittel zur Arbeit bewilligt hätte und die Ausgrabungen von einem italienischen Fachmann geleitet würden. Der gleichen Meinung ist Lucio Mariani, Professor an der Universität Pisa, und sind im allgemeinen die jüngeren Archäologen, welche gerne ihrer Tätigkeit neue Felder geöffnet sehen möchten.

FEDERICO HERMANIN.

BÜCHERSCHAU

Robert Saitschick, *Menschen und Kunst der italienischen Renaissance.* 2 Bände. Berlin, Ernst Hofmann & Co. 1904.

Der Verfasser hat in dem Vorwort hervorgehoben, worauf es ihm ankam, »Menschen und Kunst einer bedeutsamen Zeit psychologisch darzustellen«. Nicht die allgemeinen kulturellen Verhältnisse wollte er schildern, vielmehr indem er Hauptvertreter aller geistigen Bestrebungen in dieser innerlich erregten Zeit unermüdlichen Vorwärtsdrängens charakterisierte, ein Bild entwerfen von deren Trachten, Empfinden, Denken. Mehreren Abschnitten aber hat er allgemeinen Charakter gegeben und darin gesammelt, was an besonders bezeichnenden Beispielen für Lebensauffassung und Verhältnis zu den ideellen Dingen viel finden läßt. Dazwischen dann folgen Abschnitte, in denen ein einzelner Typus als Mensch, und in seiner speziellen Bedeutung als Schriftsteller oder Humanist oder bildender Künstler behandelt wird: Petrarca der erste, Giordano Bruno der letzte einer Reihe, in der man keinen der allergrößten vermissen wird.

An dieser Stelle ist es Aufgabe des Referenten, davon zu sprechen, ob und welchen Wert diese Arbeit für den Kunsthistoriker speziell besitzt; auch fühlt er sich inkompetent, über andere Seiten der Renaissancekultur sachgemäß zu urteilen.

Was den Verfasser auszeichnet, ist, daß er, von seiner vielseitigen Bildung abgesehen, wovon noch die Rede sein soll, einen eigenen Standpunkt Kunstwerken gegenüber gefunden hat. Ich betone ausdrücklich, es ist durchaus nicht immer mein eigener, im Gegenteil; es sind zu viele literarische Anschauungen auf bildende Kunst angewandt und diese nicht immer aus den eigentümlichen Bedingungen heraus, die sie mit keiner andern Kunstform teilt, behandelt. Auf die Bemerkungen über die Meister der venezianischen Schule sei als Beispiel verwiesen; hier ist eine Anschauungsweise vorgetragen, die sich etwa mit der traditionellen deckt, und, wie diese, die Besonderheit jener völlig einzigen Kunsterscheinung nicht zu erfassen vermag. Kann man z. B. ungerechter gegen Tintoretto sein, als wenn man von seinem Malertemperament sagt, es komme nie zu sich und kenne keine Sammlung und Stille?

Aber der Verfasser hat selbst solcher Einzelkritik die Spitze abgebrochen in seinem schönen »Vorwort als Nachwort«, mit dem der zweite Band eingeleitet ist. Wer während der Lektüre des Buches nicht begriffen hat, daß er es mit einem Gelehrten und einem feinsinnigen Mann in einer Person zu tun hat, dem wird vielleicht dieses Nachwort die Augen öffnen. Hier ist eine so schöne offene Absage an modernen Phrasenschwall, daß es jeden, der sich bestrebt, von künstlerischen Dingen so zu sprechen, daß er die Anforderungen der Wissenschaft und des guten Geschmacks zugleich erfüllt, wohltuend berühren muß.

Abgesehen davon aber, daß der Verfasser durch intime Beschäftigung mit der Kunst einen eigenen und fest begründeten Standpunkt gewonnen hat, hat er sich in seltenem Maße alle Tatsachen über das Leben der Künstler, die er behandelt, zu eigen gemacht. Besonders wo er über ihr Menschentum spricht, ist er vielseitig und anregend. Auf solcher Base reichen Erkennens hat er oft schöne und glückliche Worte, so wenn es bei Raffael heißt: »die Schönheit ist eine seltene Gabe des Himmels und eine Gunst der Natur, nicht ein ergreifendes geistiges Erleben.« Und so meine ich, manchem unter den Fachgenosssen wird der Verfasser etwas zu sagen haben, — auch wenn er nicht Spezialist ist.

Einen eigenen Wert beansprucht der als Ergänzungs-

band gefaßte zweite Band. Hier hat der Verfasser in Parallelabschnitten zum ersten die Rohmaterialien zusammengestellt, auf denen seine Auffassung begründet ist: vielfach nur kurze Verweise, häufig — es ist besonders dankenswert — mit kürzeren oder längeren Belegstellen. Für einige der Größten hat er unter gewissen Gesichtspunkten Material über ihr inneres und äußeres Leben zusammengestellt, das vielen willkommen sein wird, so S. 110 ff. für Leonardo, S. 112 ff. für Michelangelo. Er hat damit nicht nur ein Hilfsmittel zur ersten Orientierung geboten, auch der Spezialist hat alle Ursache, diese übersichtlich geordneten Bemerkungen mit Sorgfalt durchzugehen; es wird sich stets als lohnende Arbeit erweisen.

Endlich hat der Verfasser sich ein Anrecht auf unseren Dank erworben durch die reiche Bibliographie, die fast die Hälfte des zweiten Bandes einnimmt und die historische Literatur für die Renaissancezeit im weitesten Sinn umfaßt. Wer durch langjährige eigene Beschäftigung mit dieser Periode weiß, wie schwer es ist, sich rasch über die Nebengebiete zu informieren, dem wird dieser »bibliographische Versuch«, wie es der Verfasser bescheiden nennt, eine besonders wertvolle Gabe des Buches sein.

So hat man, unserer Auffassung nach, diese zwei Bände Saitschicks für eine namhafte Bereicherung unserer Literatur über Renaissance anzusehen. Ein Recht zur Kritik hätte nur ein Jakob Burckhardt oder ein ihm Kongenialer; den Mut dazu aber mag man nur aus engstem Spezialistentum schöpfen. *G. Gr.*

Sidney Colvin, *Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church, Oxford.* Part II.

Der zweite Teil der von Sidney Colvin geleiteten schönen Publikation einer Auswahl der in Oxford bewahrten Zeichnungen umfaßt fast ohne Ausnahme Stücke allerersten Ranges; und obschon manche darunter den Kunstfreunden durch photographische und andere Wiedergaben bekannt gewesen sind, so rechtfertigt ihr innerer Wert und die außerordentliche technische Vollkommenheit des Reproduktionsverfahrens ihr Wiedererscheinen.

Italienische Kunst hat dieses Mal das bedeutende Übergewicht. Den Anfang macht ein Blatt aus der Schule Mantegnas, Herkules und der nemeische Löwe (Pl. 3). Vergleicht man die etwas grobe Tuschzeichnung mit der beigegebenen Wiedergabe des Stiches von Giovan Antonio da Brescia, so kann man nicht wohl zweifeln, daß jene als Vorlage für diesen gedient hat. Tafel 4—7 reproduzieren vier der merkwürdigsten Federzeichnungen Leonardos, mit Allegorien der Herrschaft des Moro, von Tugend und Neid, von Lust und Leid. Sie gehören nicht zu den Arbeiten des Meisters, die man uneingeschränkt bewundert; zu dichtes allegorisches Gestrüpp wehrt den Zugang zum Verständnis: aber was hat seine Zauberhand selbst aus diesen Stoffen zu machen gewußt! Colvin trifft in seinem Zeitansatz — Beginn der Mailänder Periode, noch mit allen charakteristischen Eigenschaften der Florentiner Zeit — ganz gewiß das Richtige. Man wird gut tun, den Kopf der Justitia (Pl. 4) mit der in Heft I veröffentlichten Figur der Keuschheit zu vergleichen.

Sehr wichtig erscheint die Bestimmung eines schönen Frauenkopfes (Silberstift auf bläulichem Papier) auf den Namen Boltraffios (Pl. 8). Der Vergleich mit dem schönsten Bild des Meisters, in Budapest, schließt jeden Zweifel aus; man möchte direkt meinen, es habe dieses Blatt als Vorstudium für jenen anmutreichen Madonnenkopf gedient. Da die Sonderung des allgemein unter Leonardos Namen zusammengefaßten Schulgutes noch ganz vernachlässigt ist, erscheint Colvins Attribution so glücklich als lehrreich.

Pl. 9 vereinigt zwei Federzeichnungen, Vor- und Rückseite desselben Blattes, von Michelangelo. Sie zeigen den charakteristischen Duktus, der ihm zu Beginn des 16. Jahrhunderts eigen war, zu der Zeit, da ihn der Karton mit den badenden Soldaten beschäftigte. Die Vermutung, die Gruppe der »Maria selbdritt« auf der Vorderseite sei angeregt worden durch Leonardos Beschäftigung mit diesem Stoff zu derselben Zeit, ist zwar unbeweisbar, aber äußerst ansprechend. Dem Oxforder aufs engste verwandt erscheint ein Blatt in Wien, mit einer Studie für die Madonna mit Kind auf der Vorderseite (Albertiner Publikation Nr. 360) und einem männlichen Akt auf der Rückseite (Nr. 419). Man gewinnt durch diesen Vergleich eine Datierung für letztere Studien; diese ist wertvoll, weil sie beweist, daß Michelangelo das Motiv, das er später in der Madonna der Mediceerkapelle ausführte, bereits seit vielen Jahren mit sich herumtrug.

Pl. 10 ist der weltbekannte strenge Frauenkopf in Rötel, von Michelangelo. Ebenfalls unter dessen Namen erscheint eine Beinstudie (Pl. 11) in Rötel, die Rückseite zu einer Familiengruppe mit scherzenden Kindern (gewiß nicht einer heiligen Familie), welche alle Stileigentümlichkeiten Sebastianos zeigt (Pl. 12). Warum soll man aber nicht auch die Beinstudie dem venezianischen Nachahmer geben? Obschon grandioser, als man es bei ihm gewöhnt ist, zeigt sie doch eine höchst bezeichnende Eigentümlichkeit, das Abspreizen der großen Zehe, die man in vielen unbestreitbaren Arbeiten Sebastianos findet. Unter Sebastianos Autornamen hingegen erscheint die Rötelstudie zu einer Kreuzabnahme (Pl. 13), ein Thema, das den Venezianer intensiv beschäftigt haben muß, und das bald als Grablegung (Wien, Albertiner Publikation Nr. 73; vgl. Nr. 63), bald als Pietà (British Museum, das berühmte Blatt aus der Warwick-Sammlung, Berenson Pl. 147) abgewandelt erscheint. Den unverkennbaren manieristischen Stilcharakter der michelangelesken Epoche des Künstlers kann man an diesem Blatt aufs beste kennen lernen.

Pl. 14 und 15 geben Studien aus Raffaels Florentiner Zeit wieder, die eine den Entwurf zur »Madonna mit dem Stieglitz«, doch in einer früheren Stufe der Entwickelung der Komposition, in Einzelheiten noch der »Madonna im Grünen« verwandt, die andere mit Skizzen für den Christusknaben der »Belle Jardinière«.

Soweit von den Italienern. Von den übrigen Tafeln gehören zwei Albrecht Dürer (Pl. 1 und 2). Besonders die frühe Studie, weltliche Szenen — Turnieren, Schmausen, ein Bad — in zahlreichen kleinen Figuren darstellend, wird Gelegenheit zu stilkritischen Auseinandersetzungen geben. Mit anderen Blättern aus Dürers früher Zeit verglichen, erscheint die Federführung etwas unsicher. Die zweite Studie ist das beste Exemplar der mehrfach vorkommenden Zeichnung eines Grabreliefs, das mit zwei Grabplatten Peter Vischers in Zusammenhang steht.

Pl. 16 ist eine der schönsten Aktstudien von Rubens, grandios wie Tintorettos Zeichnungen; Pl. 17 und 18 zeigen van Dyck in besonders guter Qualität (die Figur Christi aus der Berliner »Verspottung« und ein männliches Porträt); Pl. 19 vereinigt die farbige, herrliche Sepiazeichnung einer Farm von Rembrandt mit einer kleinen, etwas kleinlichen Ansicht von Amsterdam von der Hand seines Schülers Furnerius, und endlich Pl. 20 ist ein Viehstück von Potter in schwarzer und weißer Kreide.

Auch bei dieser Lieferung kann man der Qualität der Reproduktion nur höchstes Lob spenden. Sie ermöglicht es, jede stilkritische Untersuchung mit diesen Blättern vorzunehmen. *G. Gr.*

Béla Lázár, *Ladislas de Paál, un peintre hongrois de l'Ecole de Barbizon.* 152 S. Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne (60 Rue Taitbout) 1904.

Der Autor dieses Buches hat mit vielen Fleiß und Ausdauer eine erschöpfende und ausführliche Monographie über einen der interessantesten Künstler der ungarischen Malerei des verflossenen Jahrhunderts geschrieben und seine Schrift in ungarischer und französischer Sprache veröffentlicht. Schon aus dem reichen Illustrationsmaterial (71 Autotypien und ein Dreifarbendruck) erhält man die Überzeugung, daß man es mit einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit zu tun hat und vollauf befestigt sich in einem diese Empfindung bei der Lektüre des Buches. Ein kurzes Künstlerleben voll wechselnder Schicksale entrollt sich vor uns, wenn wir an den so früh verstorbenen Ladislaus von Paál denken, der am 30. Juli 1846 zu Zám in Ungarn geboren ward und bereits am 3. März 1879 in der Irrenanstalt zu Charenton bei Paris, also im jugendlichen Alter von 33 Jahren starb. Er verlebte in den herrlichen Wäldern Siebenbürgens eine lehrreiche und ungestörte Jugendzeit, sein Sinn war nur der erhabenen Stille der Wälder zugerichtet. Dann zog er nach Wien und rheinabwärts nach Düsseldorf zu seinem intimen Freunde Michael von Munkácsy, verkehrte viel im Malkasten und war überall bekannt wegen seiner strahlend liebenswürdigen Manieren. Aber diese schöne Zeit seines Lebens war ein kurzes Vorspiel zu der eigentlichen Tragödie eines Künstlerschicksals. Nach verhältnismäßig kurzer Zeit folgte er seinem Freunde Munkácsy, der unterdessen sich in Paris einen Namen gemacht hatte, nach. Dort zogen ihn mächtig der Wald von Fontainebleau und die Werke der Schule von Barbizon an. Seine Bilder wurden seelenverwandt mit denen eines Rousseau, eines Dupré, eines Diaz — es war die gleiche Vertiefung in die Natur, das gleiche gründliche Eingehen in alle Einzelheiten ohne kleinliches Detaillieren, dieselbe Verteilung von Licht und Schatten. Er malte die gleichen oder ähnlichen Sujets, wie seine großen, unsterblichen Vorgänger, mit immer neuer Begeisterung, er suchte den alten, oft gemalten Plätzen neue Seiten abzugewinnen ihre Schönheiten im Wandel der Jahreszeiten und Beleuchtungen getreu wiederzugeben. Leider war sein künstlerisches Schaffen nur wenig von Erfolg gekrönt. Zum Kummer über seine Mißerfolge, die mehr pekuniärer als moralischer Art waren, gesellte sich ein langwieriges Hirnleiden, das sich der Künstler durch einen bedauerlichen Unglücksfall zuzog. Geistig schon bald umnachtet, sollte er seinen ersten Erfolg in der Exposition Universelle 1878 in Paris erleben; es war der »Wald von Fontainebleau«, über den Paul Lafont in der »Gazette des Beaux Arts« also schrieb: »M. de Paál est un amoureux de Rousseau et sa forêt de Fontainebleau, avec son effet mystérieux de lune emprunte quelque chose au peintre des givres, quelque chose de sa pénétrante poésie«. Die Zahl seiner Werke, die der große Künstler zurückließ, beziffert sich nach den Angaben von Dr. Lázár auf 122, zu diesen gesellen sich noch einige, in letzter Zeit zum Vorschein gekommenen Arbeiten, die alle zur Genüge das große Talent, die hervorragende Begabung des genialen Künstlers beweisen.

Dr. Gábor von Térey.

Die Blütezeit der sienesischen Malerei von Dr. *Walter Rothes.* Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1904.

Die Geschichte der sienesischen Malerschule von Dr. Walter Rothes ist hauptsächlich deshalb ein wertvoller Beitrag für die Kunstgeschichte, weil das in höchst anziehender Form geschriebene Werk gerade zu einer Zeit erschienen ist, als das Interesse der gebildeten Welt sich ganz besonders auf die Kunst Sienas zu konzentrieren schien. Dieses Interesse wurde von dem bekannten französischen Kunstschriftsteller André Peraté in der Zeitschrift »Les Arts« in den folgenden Worten sehr charakteristisch gekennzeichnet: »La mode s'est emparé de Sienne et de l'art siennois. Elle la guettait depuis quelques années et la conquête devait être eclatante«.

Der Kulminationspunkt dieser schon seit mehreren Jahren sich vorbereitenden Episode schien letzten Sommer allerdings bei Gelegenheit der beiden gleichzeitigen Ausstellungen in London und Siena gewesen zu sein. Ein Chaos der verschiedensten Meinungen machte sich Luft, und es trat in vielen Fällen an Stelle der früheren Unterschätzung in fast drastischer Weise die Überschätzung.

Die wohlerwogene Kritik des vorliegenden Werkes wird daher für viele ein ebenso willkommener als sicherer Führer sein.

Es ist nicht zu leugnen, wie Dr. Rothes behauptet, daß die Wertung der sienesischen Kunst ganz speziell im Vergleich zur florentinischen gegenwärtig in ein neues Stadium eingetreten ist. Ist doch der von Vasari nicht genügend anerkannte Sienese Duccio di Buoninsegna, nach neuester Forschung immer mehr in Vordergrund getreten und fällt nun dadurch das Recht der Priorität jedenfalls der sienesischen Malerschule zu. Und nach Duccio sind es wiederum Meister wie Simone Martini, die beiden Lorenzetti, Lippo Memi, Barna und späterhin die Taddeo und Domenico, die Bartolós, die den weitgehenden Einfluß der sienesischen Kunst in Pisa, Perugia, Gubbio, Florenz und Neapel, ja auch über die Grenzen Italiens hinaus in Frankreich geltend machen.

Auch die immer noch nicht ganz entschiedene Frage, wer wohl die großen Unbekannten sein mögen, auf die wir die Fresken im Campo Santo zu Pisa und in der Spanischen Kapelle zu Florenz zurückzuführen hätten, hat Dr. Rothes nicht ohne Erfolg aufs Neue beleuchtet. Und er zieht, nicht mit Unrecht, die Schlußfolgerung, daß es Sienesen, Simone Martini- und Lorenzetti-Schüler gewesen sein müssen. Sein Enthusiasmus erkaltet aber merklich, wenn er von den großen sienesischen Trecentisten auf ihre Epigonen und die Quattrocentisten übergeht. Die Ankona des Andrea Vanni in der Kirche S. Stefano auf der Lizza z. B. findet in seinem sonst so eingehendem Buche nicht einmal Erwähnung. Sogar dem neuerdings so viel bewunderten Meister »Sassetta« — zwei bekannte Kunstschriftsteller machten unlängst Anspruch auf die Ehre ihn neu entdeckt zu haben — widmet Dr. Rothes nur wenige Zeilen; auch Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, Benvenuto da Siena, Matteo di Giovanni, ja sogar Neroccio, dem neuerdings in England und auch in Frankreich so viel Lob gespendet wird, bleiben für ihn nach wie vor die »Zurückgebliebenen«. Der große Lombardo-Sienese Giovan Antonio Bazzi, genannt Sodoma, aber, der allerdings auf der Höhe der Renaissance steht, kommt nicht um seine wohlverdienten Lorbeeren. Dr. Rothes stellt die sehr annehmbare Theorie auf, daß auch Sodoma in Siena, seiner zweiten Heimat, vom sienesischen Kunstgeist angehaucht wurde und zwar nicht allein von Jacopo della Quercia, wie schon Vasari uns erzählt; sondern daß auch ein entferntes Nachklingen der großen Trecentisten in manchen seiner Werke wahrzunehmen ist, wie z. B. in den Fresken der Katharinenkapelle, die er als den Schwanensang der sienesischen Kunst bezeichnet. *Louise M. Richter.*

NEKROLOGE

Einer der bedeutendsten Kunstsammler Europas, Herr **Rudolf Kann** in Paris, ist seinen langen Leiden erlegen. Ein geborener Frankfurter, war Kann schon seit anfangs der siebziger Jahre in Paris ansässig und dort naturalisiert. Sein Palais in der Avenue d'Jena barg eine Gemälde-

galerie, wie sie kaum wieder ein Privatmann des Kontinents zusammen gebracht hat. Wir behalten uns vor, in der nächsten Nummer auf Kanns Sammlertätigkeit einzugehen. Seine Schätze fallen zunächst seinem Bruder, der ebenfalls alte Gemälde besitzt, zu und sollen nach dessen Tode samt dem Hause Rudolf Kanns der Stadt Paris übergeben werden.

Der berühmte Bildhauer **Ernest Barrias** ist 64 Jahre alt in Paris gestorben. Unter seinen zahlreichen Werken sind zwei weltberühmt geworden: der Schwur des Spartakus im Tuileriengarten und der Knabe Mozart mit der Geige im Luxembourg-Museum.

Den zweiten Februar, in den ersten Stunden des Nachmittags, wurde im protestantischen Friedhofe am Testaccio, wo so viele deutsche Künstler und Dichter, fern von ihrer Heimat, ruhen, **Hermann Corrodi** beerdigt. Die ernsten Cypressen und die majestätischen Pinien, die er in seinen Bildern so oft verherrlicht, werden sein Grab an der Aureliansmauer beschatten. Aus Schweizer Familie, Sohn des Landschafters Salomon C. aus Zürich, wurde er in Rom im Jahre 1844 geboren. Italien und der Orient waren das beliebteste Thema seiner Bilder, in denen besonders die Wiedergabe der charakteristischen Lichter der verschiedenen Landschaften gerühmt wurde. In Rom war er hochgeachtet, und sein gastliches Haus wurde von den Besten aus literarischen und künstlerischen Kreisen aufgesucht. Noch jetzt, wo eine schmerzliche Krankheit seine starke Natur geschwächt hatte, war sein Geist rege und tätig und beschäftigte er sich mit großartigen Projekten. Am Ufer des Tibers, nahe am Ponte Margherita, wo sich ein modernes elegantes Villenviertel gebildet hat, steht schon fast fertig das prächtige Haus, welches er, wie die Inschrift lautet, den Künstlern des Apelles und Phidias gebaut hat: wo große Ateliers und Räume für Ausstellungen eingerichtet wurden. Der Tod hat dem greisen Künstler die Freude genommen, sein schönes Werk vollendet zu sehen.

Den 30. Januar starb der Maler **Pietro Vanni** aus Viterbo in der römischen Provinz. Er erntete viel Lob als Historienmaler, besonders mit den zwei großen Bildern: Die Pest in Siena und das Leichenbegängnis Raffaels. In letzter Zeit beschäftigte er sich besonders mit Radierungen.

PERSONALIEN

Dr. Arthur Weese, bisher außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Münchener Universität, ist in gleicher Eigenschaft an die Universität Bern übergesiedelt.

Der Bildhauer Professor **Adolf von Donndorf** hat am 16. Februar das 70. Lebensjahr vollendet.

INSTITUTE

Kaiserl. deutsches archäologisches Institut in Rom. Sitzung vom 3. Februar 1905. Professor Hülsen berichtet über den kleinen dorischen Tempel bei S. Nicola in Carcere. Seit der Renaissancezeit haben die Altertumsforscher sich mit den verschiedenen Tempelüberresten beschäftigt, welche man auf der Area findet, wo seit den karolingischen Zeiten die Kirche von S. Nicola in Carcere steht. Ein kleinerer ionischer Tempel an der nördlichen Seite der Kirche, ein größerer auch ionischen Stils, der bis zur Hälfte von S. Nicola reichte und von dem noch zwei Säulen in der Fassade der Kirche zu sehen sind, und endlich ein südlicher ionischer. Von all diesen Tempeln liegen rekonstruktive Zeichnungen von Serlio und anderen Renaissancearchitekten vor. Professor Hülsen beschäftigt sich besonders mit dem dorischen Tempel, und beweist wie nützlich die Renaissancezeichnungen, die Delbrück in seiner Besprechung als phantastisch und ungenau nicht heranzieht, zum Studium des Tempelchens seien. Auf einer Zeichnung von Guiliano da San Gallo il giovane liest man, daß ein Gesims des Tempels im Hofe des Palazzo Farnese aufgestellt war und das Tempelchen selbst bis zu der Zeit zum Aufbewahren von Heu gebraucht wurde, also noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts so erhalten war, daß man es als Magazin benutzen konnte. Gewiß haben die Baumeister des Farnesischen Palastes architektonische Motive des Tempels bei dem Bau des Erdgeschosses nachgeahmt. Professor Hülsen bespricht eingehend Delbrücks Kritik der Wiedergabe der ionischen Kapitelle des Tempels in den Renaissancezeichnungen, wo sie mit viel reicherem Profil erscheinen, und beweist die Kritik als unbegründet, weil die Zeichner die Kapitelle noch mit der profilreicheren Stuckbekleidung wiedergaben, mit der sie in der ersten Kaiserzeit, als auch die Türe des Tempels eine marmorne Einfassung bekam, geschmückt worden waren, und die jetzt verschwunden ist. Professor Hülsen glaubt, daß der dorische Tempel nicht, wie Delbrück meint, älter sei als die beiden nahen ionischen, sondern jünger, von Cornelius Acilius Glabrio im Jahre 490 gebaut. Interessant ist eben deswegen sein archaischer Stil, weil er uns zeigt, wie lange sich in Rom, neben dem eingewanderten griechischen Baustil, der alte nationale tuskanische erhalten hatte. Mit Hinweisen auf die Schriftstellernachrichten und dem römischen marmornen Stadtplan in seinen neuesten Ergänzungen beweist Professor Hülsen, daß dieser dorische Tempel der Juno Sospita gewidmet war und die beiden anderen der Spes und dem Janus.

Herr Dr. Amelung bespricht einen kleinen Frauenkopf aus farbigem Glas, welcher seit der Zeit Benedikts XIV., also Mitte des 18. Jahrhunderts, in einem Schrank des Konservatorenpalastes verborgen und vergessen, erst jetzt ausgestellt worden ist. Der Kopf, welcher die etwas leeren idealen Züge, die ihn gut in die Kunst des augusteischen Zeitalters setzen lassen, zeigt, besteht aus zwei verschiedenen Glaspasten: einer schwarzen, aus der die Haare gebildet sind, und einer rosaroten für die Fleischpartien. Eine oberflächliche gelbliche Farbenschicht bedeckt noch viele Teile des rosaroten Glases, wahrscheinlich um die Verbindung der beiden Pasten zu verbergen. Die noch erhaltenen Augen sind aus Metall, wohl aus oxidiertem Silber. Der ganze Kopf ist in eine gleichalterige Alabasterbüste eingelassen, von der Dr. Amelung glaubt, sie sei nur ein Bruchstück einer Statuette, welche Kopf, Hände und Füße aus Glas hatte. Ein Vergleich mit dem fragmentarischen Glaskopf aus Straßburg, den Michaelis in der Festschrift der Versammlung deutscher Philologen im Jahre 1901 veröffentlicht hat, zeigt deutlich, daß, kleine Abweichungen ausgenommen, die beiden Köpfe sehr ähnlich sind, und wahrscheinlich aus der gleichen Werkstätte stammen. Die Bedeutung dieses kleinen Werkes liegt in der lebhaften polychromen Wirkung, die der Künstler erreichen wollte, und besonders in der Tatsache, daß auch die Fleischteile farbig sind. Nur das Urteil eines im Glasgießen Sachverständigen könnte wohl die interessanten technischen Probleme lösen. *Federico Hermanin.*

SAMMLUNGEN

Das Berliner **Kaiser Friedrich-Museum**, das erst kürzlich von Herrn Alfred Beit ein ausgezeichnetes Bild von Gainsborough geschenkt erhielt, kann sich nun schon wieder der Schenkung eines englischen Porträts erfreuen, nämlich des Bildes des schottischen Botanikers William Lenley von Thomas Lawrence; der Spender ist Graf Gustav Seckendorff.

Das **Städelsche Museum** in Frankfurt, in dem in letzter Zeit sich der Raummangel lästig fühlbar gemacht hatte, ist um sechs kleine, höchst angenehme Kabinette erweitert worden, wodurch es möglich ward, der Sammlung Steinlescher Aquarelle eine ihrer würdige Aufhängung zu geben.

Vermißtes Gemälde. Ein Bild, das den Namen »Wachtturm« trägt und von Pieter Brueghel dem älteren (Bauernbrueghel) auf Kupfer gemalt ist, wird samt dem geschnitzten vergoldeten Barockrahmen seit einigen Tagen in der königlichen Gemäldegalerie in Dresden vermißt. Das Bild ist 8,5 cm hoch, 12 cm breit.

AUSSTELLUNGEN

Der bekannte Berliner **Japansammler Gustav Jacoby** bietet den Kunstfreunden gegenwärtig Gelegenheit, seine Schätze im Berliner Kunstgewerbemuseum zu bewundern. Es sind sämtlich Arbeiten aus der Blütezeit japanischen Kunstfleißes, von einer Qualität, die in Europa sich nur ganz vereinzelt wiederfindet. Besonders interessant gestaltet sich diese Sammlung durch die Einordnung in kunsthistorische Gruppen und Schulen, welche in bisher nicht gekannter Weise einen Überblick über die Entwickelung dieses Gebietes japanischer Kunstübung ermöglicht. Ein sehr schöner Katalog von wissenschaftlichem Werte bietet eine dauernde Erinnerung an die Ausstellung.

Die Plastikausstellung der **Wiener Sezession** wird Ende Februar geschlossen.

In der Königlichen Nationalgalerie wird eine umfassende **Menzel-Ausstellung** vorbereitet, die sowohl die im Besitze des Instituts befindlichen, als auch die aus sonstigem öffentlichen und privaten Besitze erreichbaren Werke des Meisters zeigen soll.

Bremen. Im Kunstgewerbemuseum ist zur Zeit eine Kollektion von Arbeiten des Architekturmalers und Illustrators Ernst Liebermann ausgestellt, umfassend Naturstudien, Originalzeichnungen in Feder- und Farbstiftmanier, sowie Blätter in den verschiedenen reproduzierenden Techniken, welche der Künstler beherrscht. Das Bild seiner vielseitigen Tätigkeit wird ergänzt durch eine Ausstellung der von ihm illustrierten allbekannten Kalender und Prachtwerke.

Posen. Im Kaiser Friedrich-Museum findet eine vom deutschen Buchgewerbeverein in Leipzig anläßlich der Feier des zehnjährigen Bestehens des Vereins Posener Buchdruckereibesitzer veranstaltete Ausstellung graphischer Kunst statt (Schrift und Druck, Schmuck und Illustration, vervielfältigende Verfahren). Für Ende Februar ist eine Ausstellung von Werken W. Leistikows (eines geborenen Brombergers) geplant. — Ein Gönner hat dem Museum einen Gipsabguß von Rodins Perseus — bisher war der einzige in Deutschland existierende Abguß in Dresden — und von Klingers Lisztkopf geschenkt.

Ausstellung altabruzzesischer Kunst in Chieti. Die Ausstellung soll im Mai eröffnet werden und wird wohl sehr interessant ausfallen. Im Komitee sind Gabriele d'Annunzio, Michetti, Emile Berteaux, Leopold Gmelin. Die Abteilung für Goldschmiedearbeiten, dieses für das abruzzesische Mittelalter so wichtigen Kunstzweiges, wird außerordentlich viel kostbare Stücke enthalten. Schon haben die Kirchen von Ortona, Lanciano, Aquila, Solmona versprochen, das beste, was sie an alten Kelchen, Prozessionskreuzen und Reliquiarien besitzen, zu senden, und so wird man wohl zum erstenmal einen richtigen Überblick über diesen Kunstzweig bekommen. *Fed. H.*

VERMISCHTES

Im Verlage von J. H. Ed. Heitz in Straßburg wird demnächst eine vollständige Veröffentlichung des 160 Blatt umfassendenden **Skizzenbuches Albrecht Dürers**, das in der Königlichen Bibliothek zu Dresden aufbewahrt wird, erscheinen. Die Herausgabe besorgt Dr. Robert Bruck. Das Skizzenbuch war früher einmal in einer kleinen Auswahl mit den Mitteln der älteren Reproduktionstechnik vervielfältigt worden und wird jetzt zum erstenmale vollständig und getreu wiedergegeben.

Rom. Die Jury für die Frühjahrskunstausstellung im Ausstellungspalast ist aus folgenden Künstlern gebildet worden: Maccari, Präsident; Niccolini, Maccagnini, Barbudo für die spanischen Künstler; Max Roeder für die Deutschen und Seeboeck für die Österreicher. *Fed. H.*

Das **Schloß in Altenburg** ist kürzlich von einem Brande heimgesucht worden, der auch für die Kunstgeschichte beträchtliche Verluste zufolge hat. Vollständig zerstört wurde der sogenannte Kirchensaal, dessen künstlerische Dekoration aus lebensgroßen Ahnenporträts (darunter ein dem van Dyck zugeschriebenes Porträt des Bernhard von Weimar), verschiedenen anderen alten Gemälden und einer gemalten Decke bestand. Gerettet ist glücklicherweise, wenn auch beschädigt, die schöne Madonna von L. Cranach dem älteren, die auf der Erfurter Ausstellung so viel bewundert wurde.

Menzels Begräbnis. Am 13. Februar haben wir Adolph Menzel zur letzten Ruhestätte geleitet. Wer bei der ersten Kunde von seinem Unwohlsein darauf hindeutete, daß es wohl zu Ende gehen könnte, begegnete nur einem ungläubigen Kopfschütteln. Selbst die näheren Freunde wollten nicht daran glauben. Er wird wieder werden, Sie kennen die Zähigkeit seines Körpers nicht; so hieß es allgemein. Und der eine erzählte, wie er ihn noch vor kurzem um Mitternacht im Kaffeehaus getroffen, der andere von dem legendarischen Appetit, den er ihn in einem Gasthause hatte entfalten sehen. Und nun hat der Tod den unverwüstlich Scheinenden, bei dem man sich nicht gewundert hätte, wenn er weit über hundert Jahre alt geworden wäre, doch rasch und leicht bezwungen, ohne ihn lange zu quälen. Was wir an ihm verloren haben, das wissen wir alle — und doch vielleicht kein einziger von uns völlig genau. Über kaum einen anderen Künstler ist soviel geschrieben worden, und doch ist das Geschriebene noch immer lückenhaft und unzureichend. Immer wieder tauchten im letzten Jahrzehnt Werke von ihm auf, die fast niemand kannte, immer wieder verschob sich das Bild seiner Entwickelung, und wer weiß, was für Überraschungen uns der Nachlaß noch aufbewahrt! Vielleicht wird die geplante große Ausstellung Ordnung in die ungeheure Fülle seines Schaffens bringen. Heute aber, in den ersten Tagen der Trauer, sei nur gesagt, daß in Menzel nicht nur der größte Künstler, sondern auch der eigentümlichste Mensch Berlins dahingegangen ist. Er gehörte gewissermaßen mit zum Stadtbilde, dieser zwergenhafte Mann mit dem ungeheuren Schädel und dem sarkastischen Gesichte, er wurde den Fremden als eine Sehenswürdigkeit gezeigt. Als Böcklin starb, da war es uns, als wenn ein ferner lieber Freund dahingeschieden sei, bei der Kunde von Menzels Tode hatte man etwa das Gefühl, als ob das Brandenburger Tor oder ein anderes Wahrzeichen der Stadt eingestürzt sei. Bürgermeister, Minister, selbst Könige sah man kommen und gehen, Menzel blieb. Und selbst die ältesten Leute meinten, daß er immer zu Berlin gehört habe. Zweiundeinhalb Menschenalter, vom fünfzehnten bis zum neunzigsten Lebensjahre, ausübender, unermüdlich ausübender Künstler, man

muß unter den Großen schon bis Tizian zurückgehen, um ähnliches zu finden. Und so wird seine Gestalt etwas Mythisches bekommen. Ja, spätere Geschlechter werden vielleicht nicht daran glauben, daß ein einziger Mensch alles geschaffen hat, sie werden Gehilfen und Schüler annehmen, wo doch seine Hände — allerdings beide Hände — seine einzigen Gehilfen waren.

Außerordentliche Ehren sind ihm bei seinen Lebzeiten zuteil geworden, noch außerordentlichere, wie sie wohl noch kein deutscher Künstler je erhalten hat, nach seinem Tode. Nicht von seiner Wohnung aus oder von einer Friedhofskapelle, sondern von dem weihevollsten Tempel der Kunst in Berlin aus, der Rotunde in Schinkels Alten Museum, wurde er bestattet. Sein König selbst schritt hinter seinem Sarge und mit ihm alles, was zur Blüte des Geistes in der Hauptstadt gehört; der gefeiertste Kanzelredner Berlins, Ernst Dryander, hielt die Trauerrede, Joseph Joachims Quartett, dessen ständiger Gast der Verewigte von Anbeginn an gewesen war, spielte den Klagegesang: keine eindrucksvollere Feier ließ sich ausdenken. Und ein wundervoller, unvergeßlicher Anblick war es, als sich der Leichenzug, überstrahlt von der leuchtendsten Wintersonne, nach dem Schlosse zu in Bewegung setzte, voran die Militärkapelle und die Ehrenkompagnie in den historischen Blechmützen, die Standarte der Hochschule mit den Chargierten, dann der sechsspännige Leichenwagen mit dem Eichensarge, den als einziger Schmuck der Lorbeerkranz des Kaisers zierte, hinter ihm der Kaiser selbst, die Minister, Diplomaten und das militärische Gefolge, weiter der Senat der Akademie, die Abordnungen der Behörden, der künstlerischen und wissenschaftlichen Körperschaften, schließlich die studentischen Korporationen, die mit ihren Fahnen und malerischen Trachten während der Feier auf der Freitreppe des Museums ein farbenprächtiges Spalier gebildet hatten. Auf wie vielen Lippen mag in diesem Augenblick die Frage gelegen haben: »Wo ist der Menzel um das zu malen?« Auch der eigentliche Akt der Grablegung auf dem fernen Dreifaltigkeitsfriedhofe gestaltete sich zu einer ungemein stimmungsvollen Feier. Schwarz umhüllte Pylonen und Lorbeerbäume faßten die Trauerstraße ein, ein schwarzer Baldachin mit gelben Immortellenkränzen war über dem Grabe aufgeschlagen. Nach der Einsegnung der Leiche durch Dryander widmete der Präsident der Akademie, Otzen, dem Entschlafenen einen warmen Nachruf. *G.*

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Gazette des beaux-arts. Januar 1905. Édouard Rod, Les souvenirs du chateau de Coppet. — Emil Jacobsen, Quelques dessins inconnus du Corrège. — R. Cantinelli, Exposition rétrospective des artistes Lyonnais peintres et sculpteurs (1er article). — Louis Hourticq, Un amateur de curiosités sous Louis XIV.: Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, d'après un manuscrit inédit (1er article). — Charles Diehl, Un monument de l'art Byzantin au XIVe siècle: Les mosaïques de Kahrié-Djami (dernier article).

The Studio. Januar 1905. Mary Illgner, A Russian painter: W. Pourwit. — W. K. West, The work of F. Derwent Wood. — Percy Leake, The work of Claude Hayes. — L. van der Veer, A note on some regent work by Hans von Bartels. — Maude, Dutch art at the St. Louis exposition. — A. S. Levetus, Dr. Figdor's collection of old chairs.

Kunst und Künstler. Jahrgang III, Heft IV. Fritz Stahl, M. Schwinds Hochzeit des Figaro. — Max Liebermann, Zwei Originalholzschnitte von Manet. — Jan Veth, Karneval in Augsburg. — Karl Scheffler, Wertheims Baumeister. — Vincent van Gogh, Aus seiner Correspondenz.

Kunst für Alle. XX. Jahrgang, Heft 8. Alexander Heilmeyer, Über Münchener Plastik. — Ed. Eckert, Die geplante Neuregelung des Urheberrechtes an Werken der bildenden Künste. — Fritz Günther, Aus den Erinnerungen eines Museumsdirektors. — Wiener Situationsbild.

Kunst für Alle. XX. Jahrgang, Heft 9. Alexander Heilmeyer, Über Münchener Plastik (Schluß). — Hermann Lismann, Die Schule des Malers. — Vom Schweizer Kunstleben.

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. 26. Jahrgang, Heft 1. Ferd. Laban: Heinrich Fr. Füger, der Porträtminiaturist. — W. Suida, Einige florentinische Maler aus der Zeit des Überganges vom Duecento ins Trecento, I. Die Madonna Ruccellai. — Cornelius von Fabriczy, Giuliano da Majano in Macerata. — Adolph Goldschmidt, Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen. — J. S., Eine neue Zeichnung vom Meister des Hausbuches.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 17. 3. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE »EVA« DES VEIT STOSS

VON LEO BAER

Vor zwei Jahren erwarb die Skulpturensammlung des Louvre eine hochbedeutende Arbeit aus der Blütezeit deutscher Kunst. Es ist die lebensgroße (1,68 Meter) polychrome Holzstatue einer »Eva«, einer üppigen, ganz unbekleideten Frauengestalt mit lang herabwallenden Haaren[1]). Diese, verzweifelt die Hände ringende, »Eva« ist in der Eigenartigkeit des Motives und durch die Innerlichkeit des Ausdruckes ein Werk von ganz seltener Anziehungskraft. Die lebenssprühende Natürlichkeit, die bewundernswürdige Modellierung des nackten Körpers verbindet sich mit einer hervorragenden Schönheitsgestaltung und einer, für einen deutschen Künstler, außergewöhnlichen Monumentalität. Leider ist die Erhaltung der Statue nicht vollkommen. Die Basis, ein großer Teil des linken Fußes und der ganze rechte Fuß fehlen. Diese Mängel sind jedoch jetzt von sachkundiger Hand ergänzt, so daß der Gesamteindruck der Figur einigermaßen wiederhergestellt ist.

Herr André Michel, der die Statue in der »Gazette des Beaux-Arts«, 1903 t. I, p. 371[2]), publizierte, hat ihr mit feinem Kunstverständnisse gleich den richtigen Platz in der Geschichte der Kunst angewiesen. Nach ihm gehört sie der fränkischen Schule an; und zwar erinnert ihr Typus, wie er sagt, weniger an Riemenschneider wie an die Frauengestalten Dürers. Wie jene umspielt schon unsere »Eva« ein Hauch italienischer Renaissancekunst, von der das Werk, was Größe der Formenauffassung betrifft, beeinflußt zu sein scheint. Dieser Hinweis auf die Nürnberger Schule vom Anfange des 16. Jahrhunderts berechtigt uns nach dem Künstler selbst Umschau zu halten. Und da ist, wie ich glaube, nur einer, dem wir nach dem ganzen Charakter seiner Kunstauffassung für den Verfertiger der »Eva« halten können, den größten Bildschnitzer der deutschen Renaissancezeit, Veit Stoß.

Nackte Frauengestalten, die wir mit der »Eva« in Vergleich stellen könnten, besitzen wir, soweit es mir bekannt ist, nur aus der Jugendzeit dieses Künstlers: Eine »Eva« in der Darstellung des »Christus in der Vorhölle« auf dem Flügel des Marienaltars in Krakau (1477—1489) und die »Eva« in der »Erschaffung der Eva«, dem »Sündenfall« und der »Vertreibung aus dem Paradiese« auf dem »Rosenkranze« des Germanischen Museums (ca. 1499[1]), ferner mehrere unbekleidete Frauen im »Jüngsten Gericht« desselben Bildwerkes. Diese Figuren zeigen noch die Tendenz zum Langgestreckten, die Veit Stoß in seiner Jugendperiode liebte, sie verraten auch noch ein gut Stück mittelalterlicher Befangenheit, die sich durchaus von der kühnen Gestaltungskraft seiner Spätwerke unterscheidet. Es ist deshalb schwer, diese Figuren mit der »Eva« des Louvre zu vergleichen, in der wir, wie ich glaube, ein Spätwerk des Veit Stoß erhalten haben. Immerhin weisen diese, in sehr kleinem Maßstabe gehaltenen, Bildwerke in der Behandlung des Aktes, besonders in der starken Hervorhebung der Gelenke, manche Analogien auf. Noch größere Ähnlichkeit zeigt die Bildung des Gesichtstypus'. Die Spaltung des herabwallenden Haares, das, hinter die Ohren zurückgestrichen, zu beiden Seiten der Schultern herunterfällt, ist ein Motiv, das sich durch das ganze Werk des Veit Stoß verfolgen läßt und sich bei fast allen seinen Frauendarstellungen findet. Dagegen wird bei diesen nackten Frauen seiner Frühzeit die Scham, wie fast immer in mittelalterlichen Darstellungen, noch durch die Hand verdeckt, während sie bei der Eva des Louvre in natürlicherer Weise durch die herabwallenden Haare verhüllt ist.

Mit besserem Erfolge können wir unsere »Eva« mit späteren Werken des Veit Stoß vergleichen. Die »Madonna« vom Stoßhause in Nürnberg[2]) und die »Maria« im »Englischen Gruß« (1518) stehen ihr in der breiteren Gestaltung des Gesichtstypus schon näher. Die breite Behandlung der Spätzeit des Veit Stoß findet sich noch ausgesprochener auf zwei Flachreliefs mit der »Verkündigung« in der Wolfgangskapelle der Ägidienkirche zu Nürnberg[3]). Man vergleiche die kurze Gestaltung des Halses, die starke Hervorhebung des Kinnes, die Bildung der Nase und der Augenbrauen dieser Figuren mit unserer »Eva«! Auch die gegen seine frühere Zeit fleischigere Be-

---

1) Nähere Angaben über diese Statue verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn André Michel in Paris.

2) Ebendort zwei vorzügliche Abbildungen.

1) Vergl. Daun, B., Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903. 8°. S. 49 f.

2) Daun a. a. O. S. 65.

3) Daun a. a. O. S. 70.

handlung der Hände ist bei beiden entsprechend. Noch schlagender scheint mir die Verwandtschaft des Gesichtstypus mit der »Madonna« der »Anbetung des Kindes« auf dem bezeichneten Altare von 1523 in der Bamberger Oberen Pfarrkirche[1]). Hier wie dort finden wir denselben kurzen Hals, das breite fast viereckige Gesichtsoval, einen in die Länge gezogenen Mund, eine ähnliche Bildung der Nase, der etwas gekniffenen Augen und der fast geraden, nur an den Enden abgebogenen, Augenbrauen. Die langen Haare, die, wieder geteilt, vor und hinter der Schulter herabwallen, sind in der gleichen Weise korkzieherartig gewunden[2]). Die »Maria« auf einer »Verkündigung« im Kestner-Museum in Hannover[3]) zeigt ebenfalls ähnliche Gesichtszüge. Noch näher steht unserer »Eva« der bezeichnete Kupferstich der »Madonna mit dem Apfel« (B. 3, P. 6), der, wie auch der neuste Biograph des Veit Stoß, Berthold Daun anzunehmen scheint[4]), wohl der Spätzeit unseres Meisters angehören dürfte.

Bei aller Verwandtschaft mit diesen beglaubigten Arbeiten des Veit Stoß müssen wir gestehen, daß sich in der Eva des Louvre eine gewisse Selbständigkeit der Ausdrucksgestaltung offenbart, die sich freilich bei der Vielseitigkeit des Nürnberger Bildschnitzers wohl erklären läßt. Ist sie ein Werk des Veit Stoß, so müssen wir annehmen, daß es sein Hauptwerk war, eine Arbeit, die er, vielleicht mit Rücksicht auf den Auftraggeber, mit besonderer Sorgfalt und Liebe ausführte. Wenn wir auch, wie bei allen Werken des Veit Stoß bis an sein Lebensende, bei unserer »Eva« noch in der etwas gezwungenen Körperhaltung ein Nachklingen der Gotik empfinden, so ist sie doch für unseren Meister ein ungewöhnlich großes und freies Werk. Vieles erinnert an die Art, wie Dürer in seinen zahlreichen Entwürfen die »Eva« aufgefaßt hat; es ist nicht ausgeschlossen, daß der Verfertiger unserer Holzstatue von dem größeren Zeitgenossen beeinflußt worden ist.

Die stilistische Verwandtschaft unserer »Eva« mit den Werken des Veit Stoß gewinnt eine desto größere Bedeutung, wenn wir uns an eine Stelle in Neudörfers »Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg« (Quellenschriften für Kunstgeschichte X, S. 84) erinnern. Johann Neudörfer, der Veit Stoß persönlich gekannt hat[5]), erwähnt bei Aufzählung der Werke des Veit Stoß an erster Stelle: *»Er machte dem König in Portugal Adam und Eva lebensgroß von Holz und Farben, solcher Gestalt und Aussehens, daß sich einer, als wären sie lebendig, davor entsetzt«.* Ein Hauptwerk des Veit Stoß, das Neudörfer an erster Stelle anführt, ist also schon im Anfange des 16. Jahrhunderts in den Besitz des Königs von Portugal übergegangen. Sollte dieses Werk vollständig verloren gegangen sein? Auf meine Nachforschungen, die ich vor einigen Jahren bei der Verwaltung des »Museu Nacional das Bellas Artes« in Lissabon anstellte, erhielt ich den Bescheid, daß ein solches Werk nicht mehr in Portugal vorhanden sei. An die Beschreibung Neudörfers wurde ich erst wieder erinnert, als ich die im Kunsthandel erworbene[1]) Eva des Louvre sah: Eine lebensgroße, polychrome Holzstatue von fast erschreckender Naturwahrheit, ganz genau wie sie Neudörfer beschreibt! Eine zweite lebensgroße »Eva« aus dieser Zeit, die der Beschreibung Neudörfers entspricht, ist, soviel ich weiß, überhaupt nicht bekannt, wenigstens keine deutsche. Berücksichtigt man die Stilverwandschaft mit beglaubigten Werken des Veit Stoß, so liegt die Vermutung nahe, daß die Eva des Louvre ursprünglich zu jener Gruppe von »Adam und Eva« gehört hat, die Veit Stoß für den König von Portugal[2]) geschnitzt hat. Vielleicht taucht auch einmal der dazu gehörige »Adam« im Kunsthandel auf; und man kann nur die Hoffnung aussprechen, daß es dann einem deutschen Museum gelingen wird, dieses Hauptwerk deutscher Renaissancekunst zu erwerben.

1) Daun a. a. O. S. 87.

2) Auf einer, im archäologischen Institut der Krakauer Universität aufbewahrten, Skizze zum Bamberger Altar befindet sich auch eine Darstellung der »Erschaffung Evas« und der »Vertreibung«, die nicht zur Ausführung kam. Es wäre interessant, diese wohl gleichzeitigen Evadarstellungen des Veit Stoß mit der Statue des Louvre zu vergleichen. Leider existiert keine Photographie der Krakauer Skizze. Vergl. Daun a. a. O. S. 89, Anm. 146 und 147.

3) Daun a. a. O. S. 90.

4) Daun a. a. O. S. 18.

5) Er schreibt (Quellenschriften für Kunstgeschichte X S. 84): »*Er* (Veit Stoß) *hat auch selbsten mich eine ganze Mappan sehen lassen die er von erhöhten Bergen und geniederten Wasserflüssen, sammt der Städte und Wälder Erhöhungen gemacht hat.*«

1) Die Statue wurde vom Louvre durch Vermittlung des Kunsthändlers Brauer für 20000 Francs erworben. Vor ihm besaß sie der Kunsthändler Rosenbaum in Frankfurt a. M. Weiter ließ sich die Provenienz leider nicht zurückverfolgen. Doch soll sie noch durch die Hände mehrerer Kunsthändler gegangen sein.

2) Es ist anzunehmen, daß es der kunstsinnige Nachfolger Manuels I., Joao III. (1521—54), war, der auch wahrscheinlich den jetzt im königlichen Schloß in Lissabon aufbewahrten »Brunnen des Lebens« von Holbein erwarb (vergl. »Zeitschrift für bildende Kunst«, N. F. XIV, S. 197ff.). Unter seiner Regierung kam auch Dürers »Hieronymus« von 1521 (»Zeitschrift für bildende Kunst«, N. F. XII, S. 17ff.) nach Lissabon.

BÜCHERSCHAU

J. A. Endres, *Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis.* Beitrag zur Ikonographie und Literaturgeschichte des 12. Jahrhunderts. Kempten, Verlag der Jos. Köselschen Buchhandlung, 1903.

Lange Zeit interessierte man sich für die mittelalterliche Kunst nur vom antiquarischen Standpunkt, und erst die letzte Entwickelung der Kunstwissenschaft führte zu einer ernsthaften Inangriffnahme der Formengeschichte auch für diese Epoche. Trotzdem wird auch heute niemand, der für diese Kunst sich interessiert, es umgehen können, sich mit der rein gegenständlichen, inhaltlichen Seite ihrer Schöpfungen auseinanderzusetzen. Denn ein l'art pour l'art im modernen Sinne gibt es hier nicht, und wer auch nur einmal einen Eindruck von der Gestaltenwelt des Mittelalters empfangen hat, wird sich immer wieder fragen: was sollen diese krausen Gestalten? Woher kommen sie und was ist mit ihnen gemeint? Warum überhaupt diese Fülle und dieser Wirrsal? Deshalb wird man im Grunde ge-

nommen hier — ebensowenig, wie in der späteren Kunst — Ikonographie und Formengeschichte absolut trennen können. Denn das Gegenständliche, die Typen, haben zwar als solche ihre besondere Geschichte, ebenso wie die literarischen Texte; aber niemand wird das Verhältnis der Form zum Inhalt in einem Kunstwerk verstehen, wenn er nicht den »Inhalt« verstanden hat, und oft wird man sich sogar sagen, daß das, was man als Inhalt und Gegenstand der Kunst bezeichnet und zunächst der Form — als dem spezifisch künstlerischen — gegenüberstellt, in vieler Hinsicht gar nichts anderes ist als ein Produkt gerade des — Formengefühls der betreffenden Epoche. Deshalb ist jede gute ikonographische Untersuchung ein unentbehrlicher Beitrag zu der Psychologie des künstlerischen Schaffens; aber hierin liegen zugleich auch die Schranken der ikonographischen Methode.

Eine der gründlichsten, exakten ikonographischen Untersuchungen bietet die vorliegende Arbeit J. A. Endres'. Eine solche zu liefern, war Verfasser als vorzüglicher Kenner und Forscher auf dem Gebiet der kirchlich-mittelalterlichen Literatur und Philosophie besonders berufen. Und es darf von vornherein gerühmt werden, daß Verfasser sich im wesentlichen beschränkt auf das, was er vom Standpunkt seiner Wissenschaft für die Frage beibringen kann, daß er alle dilettantischen Übergriffe in das engere Gebiet der kunstgeschichtlichen Forschung vermeidet, ohne die es sonst selten abgeht, wenn sich die Wege anderer Gelehrter mit denen des Kunsthistorikers kreuzen. Zudem verfügt Verfasser über eine vertraute Kenntnis der lokalen Bedingungen, der Ordensverhältnisse usw., die die Geschichte des Denkmals, das im Mittelpunkt seiner Untersuchung steht, betreffen.

Dieses Denkmal — der Skulpturenzyklus des Portals der Schottenkirche in Regensburg — hat die ikonographische Exegese schon oft beschäftigt. Denn so verworren das Einzelne auch scheint, war es nicht schwer zu bemerken, daß das Ganze nicht nur ein Spiel der künstlerischen Laune, der Phantasie und Phantastik sein könne. Schon die bloße Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Disposition in diesem Zyklus mußte ja darauf führen, daß hier ein bestimmter Sinn, eine bedeutungsvolle Absicht zugrunde liegt. Aber es war ein weiter Schritt von den ersten Erklärungsversuchen der romantischen Zeit, die hier eine Art Götterdämmerung erblickten, bis zu der exakten Methodik, der Ad. Goldschmidt[1]) in einer grundlegenden Arbeit diesen Zyklus unterwarf. Stellt man die verschiedenen Erklärungsversuche zusammen, so ist man überrascht, wie sich in der Beurteilung eines einzelnen Denkmals die künstlerischen Gesinnungen des verflossenen Jahrhunderts in ihrem Wandel widerspiegeln.

Die Ausführungen Endres' gehen zunächst nicht von den Portalskulpturen aus, sondern von einer literarhistorischen Untersuchung über Honorius Augustodunensis, speziell über dessen Kommentar zum hohen Liede. Von speziellem kunstgeschichtlichen Interesse ist hierbei der Nachweis eines eigenartigen Illustrationszyklus, der in annähernd gleicher Redaktion in mehreren Handschriften dieses Traktates aus dem 12. Jahrhundert erhalten ist. Für den Kenner romanischer Malerei ist es auf den ersten Blick ersichtlich, daß dieser Zyklus der bayrischen Schule angehört, deren Stil in dieser Zeit durch die beiden Zentren Salzburg und Regensburg bestimmt wird. Dieser stilistische Befund gibt die beste Bestätigung für die Schlüsse, die Endres durch scharfsinnige Beobachtungen aus der Untersuchung der Texte zieht. Denn aus diesen ergibt sich nicht nur eine allgemeine Beziehung des Honorius Augustodunensis zu Süddeutschland und zur Kongregation der Schottenmönche, sondern es gelingt dem Verfasser für zwei Schriften des Honorius Augustodunensis die Addressaten in der Person zweier Äbte gerade des Regensburger Schottenklosters mit größter Wahrscheinlichkeit festzustellen: Für den Psalterkommentar den Abt Christian, für den Kommentar zum hohen Liede dessen Nachfolger Gregor. Dieser letztere ist nun aber zugleich der Erbauer der Regensburger Schottenkirche St. Jakob mit jenen dunklen Bildwerken. Diese Beziehungen legen es nahe, nun auch in den Skulpturen Gedanken aus dem hohen Liede zu suchen, und zwar erklärt Verfasser den ganzen Zyklus aus der theologischen Auffassung, in der das romanische Mittelalter die alttestamentarische Dichtung auslegt: Vorstellungen aus dem hohen Liede spielen ja gerade in der Ikonographie des 12. Jahrhunderts, dem die Schottenkirche angehört, eine große Rolle. Und in der Tat: die Hauptfiguren links und rechts wurden bereits von Goldschmidt als sponsus und regina im Sinne des hohen Liedes aufgefaßt, und jener Mönch im Innern, mit dem Schlüssel und dem mächtigen Torriegel in beiden Händen kann nicht ansprechender erklärt werden, als durch die Worte Cant. Cant. V, 6: pessulum ostii mei aperui dilecto meo. Entsprechend werden nun auch die übrigen, weniger klaren und zum Teil auch untergeordneten Darstellungen des Portals von Endres auf das hohe Lied, so wie jene Zeit es verstand, bezogen und gedeutet.

Bekanntlich hat dagegen Goldschmidt in seinem Albanipsalter den Skulpturenzyklus aus bestimmten Vorstellungen erklärt, die das Mittelalter aus dem Psalter entnahm, und man wird von dem Kritiker erwarten, daß er zwischen beiden Ansichten entscheidet. Beide Erklärungsversuche sind exakt durchgeführt und ergeben einen geschlossenen Gedankenkreis; dazu kommt bei der Auffassung Endres' als besonderer Vorzug, daß sie von zwei entscheidenden Hauptfiguren ausgeht — sponsus und regina —, und daß sie die speziellere ist. Trotzdem soll hier nicht entschieden werden, wie weit ihm bis in die Details zu folgen ist. Nicht um die Schwierigkeiten zu umgehen, sondern weil eine solche Abrechnung bis an die Wurzeln des künstlerischen Denkens und Empfindens im Mittelalter führen müßte. Denn es findet hierin seine Ursache, wenn beide Erklärungen, so verschieden sie sind, in den letzten Grundgedanken des Programms sich doch berühren. Nach Goldschmidt ist es die Errettung aus den Gefahren, die Erlösung von dem Bösen, die die Kirche bringt; nach Endres die Erlösung durch die Vereinigung mit Gott. Auch werden trotz des verschiedenen Ausgangspunktes bestimmte Figurengruppen von beiden Erklärern identisch gedeutet; andere Teile wieder, wie des Tympanon, sind ohne weiteres aus der laufenden Typenentwickelung abzuleiten, so daß zum mindesten ihre Erfindung nicht aus dem angegebenen literarisch-theologischen Zusammenhang erklärt zu werden braucht. Merkwürdig auch, daß, obwohl hier Ideen aus dem Hohen Liede zur Darstellung gebracht sind, eine Beziehung zu den bildlichen Darstellungen — und auch zu dem speziellen Gedankengang — gerade des Kommentars, der in Beziehung zu Regensburg, zu den Schotten, zum Erbauer der Kirche entstanden ist, *nicht* vorliegt. Dies ist weniger als Einwand gemeint, sondern als bezeichnend für das ganze Problem. Denn wenn *wir* auch Exaktheit erstreben, so ist doch weder die den Stoff bildende Auslegungsweise des Mittelalters, noch die künstlerische Formensprache jener Zeit in diesem unserem Sinne exakt. So sind die Grundgedanken nicht auf dieses oder jenes Werk beschränkt, sondern sie entsprechen dem Denken und Empfinden der Zeit, sie treten nicht nur in der Literatur und Theologie, sondern auch in der Lithurgie

1) Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehungen zur symbolischen Kirchenskulptur. Berlin 1895.

zutage und werden zumeist nicht aus dem Einzelfall entnommen, sondern auf diesen — oft willkürlich — angewendet. Was die Einzelheiten betrifft, so werden sie aber selbst von Zeitgenossen oft in einem direkt kontradiktorischen Sinne ausgedeutet. Vor allem muß man sich aber den zeitlich bedingten Stand der Ausdrucksmöglichkeiten jener Kunst vergegenwärtigen. Denn was ihr gegenüber der neueren Kunst fehlt, ist ja nicht nur das bewußte Sich-Rechenschaftgeben über die Erscheinungswelt im einzelnen, sondern — hiermit absolut zusammenhängend — auch die klare Bewußtheit und Bestimmtheit dessen, was im gegebenen Falle dargestellt, mitgeteilt werden soll, und der künstlerische Wille, hieraus die Konsequenzen für die Vorstellung zu ziehen. Das ist natürlich etwas anderes als gewollte hieroglyphische Dunkelheit, oder gar künstlerische Willkür, Laune und Phantastik, und wenn man früher die Absicht der mittelalterlichen Kunst gerade in diesen Dingen sah, so machte man zum mindesten aus der Not eine Tugend. — Der vorliegende Skulpturenzyklus ist ein Werk des scholastischen 12. Jahrhunderts — eines Jahrhunderts, das zwar eine große Erweiterung der Darstellungskreise brachte, in dem sich aber zugleich die stärkste Abstraktion von der sinnlich konkreten Vorstellung vollzieht. Es ist die Zeit, in der die Beischriften — die dem Schottenportal leider fehlen! — oft nicht nur eine unentbehrliche, erläuternde Beigabe zum Verständnis des Kunstwerks bilden, sondern auch einen ästhetisch wichtigen formalen Bestandteil in der Kunst des Komponierens. — Was die Ausstattung der Endres'schen Abhandlung betrifft, so sind besonders die vorzüglichen Reproduktionen nach den Miniaturen des Kommentars zu rühmen; man bedauert, daß die Portalskulpturen nur in einer Gesamtaufnahme, nicht auch in einzelnen Details abgebildet sind.

Georg Swarzenski.

Catalogo del Museo dell' Opera del Duomo. Nuova Edizione ampliata ed arricchita di documenti. Firenze, Barbèra, 1904.

Die Domoperaverwaltung konnte die Neubearbeitung des Katalogs niemandem mit größerer Zuversicht anvertrauen, als Dr. Giovanni Poggi. Das Buch, wie es jetzt vorliegt, mit hübschen Abbildungen der namhaftesten Kunstwerke versehen, erfüllt alle Anforderungen, die man an einen Katalog stellen darf: vor allem auch die, in der Ferne als Nachschlagebuch zu dienen, in dem man zuverlässig alle notwendigen Angaben vereinigt findet. Besonders dankenswert ist die Anführung der wichtigsten Literatur und gelegentliche Mitteilung der Dokumente im Originaltext. Im Anhang wurden die Urkunden über den Silberaltar, das Silberkreuz und die Stickereien, für die Antonio Pollaiuolo die Zeichnungen lieferte, abgedruckt.

G. Gr.

Corrado Ricci, *Raccolte artistiche di Ravenna.* Con 174 Illustrazioni. Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1905.

Der Besucher der stillen Stadt in der Romagna richtet sein Augenmerk naturgemäß auf diejenigen Kunstwerke, die deren Ruhm ausmachen: auf die Basiliken und ihren Mosaikenschmuck, auf die Sarkophage und andere Denkmale der ersten christlichen Jahrhunderte.

Riccis Publikation hat von diesen nur weniges hineinbezogen: nur von den Skulpturen und Stoffen kommt einiges zur Abbildung. Dafür ist das, was die Kunst der Renaissance an dieser weltverlorenen Stätte geschaffen hat, und was sich als Importware dort zusammenfand, in breitem Umfang berücksichtigt worden. Die Lokalmaler: der bellineske Rondinelli, die Cotignola, Longhi — von Geburt Ravennaten —, die Romagnolen: Baldassare Carrari, Palmezzano und andere, die Bolognesen, jetzt mit so besonderem historischen Sinn mißachtet, die Ultramontanen von Florenz, und endlich die Venezianer, sind in klaren, für Studienzwecke wohl zu brauchenden Abbildungen hier vereinigt. Einige gute Miniaturen (aus dem Missale des Kardinals della Rovere), seltene Holzschnitte, selbst ein primitiver deutscher Kupferstich aus dem Besitz der Biblioteca Classense sind mitgeteilt. — Die Publikation, der Ricci nur eine kurze Einleitung — Notizen über ravennatische Künstler und über die Kunstsammlungen der Stadt — beigegeben hat, verdient durch den reichen Inhalt fast ausschließlich unpublizierten Materiales in besonderem Maße die Aufmerksamkeit des Forschers.

G. Gr.

NEKROLOGE

Am 17. Februar starb in Berlin der Archäologe **August Kalkmann.** 1853 in Hamburg geboren, besuchte er dort die Bürgerschule, war zwei Jahre Lehrling in einer Handlung und konnte sich erst dann den klassischen Studien hingeben und schließlich noch zwei Jahre das Johanneum besuchen, das er 1874 mit dem Reifezeugnis verließ. Den größten Teil seiner Studienzeit verbrachte er in Bonn, wo Bücheler, Usener und Kekule von Stradonitz seine Lehrer waren. 1881 promovierte er mit einer Abhandlung De Hippolytis Euripideis quaestiones novae, die zugleich der Ausgangspunkt seiner ersten größeren Arbeit »Darstellungen der Hippolytossage« wurde. Später widmete er sich besonders der Erforschung der antiken Kunstchriftstellerei. Von seinen eindringenden Studien auf diesem Gebiete legen die Schriften »Pausanias, der Perieget« (1886) und »Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius« Zeugnis ab. Außerdem verdient besonders die als Winckelmannprogramm 1893 erschienene Schrift »Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst« Erwähnung. Kalkmann war seit 1881 Privatdozent an der Berliner Universität, wo er 1900 eine außerordentliche Professur erhielt.

Die deutsche Kunst hat wiederum den Tod eines ausgezeichneten Meisters zu beklagen: **Viktor Weißhaupt** ist nach schwerem Leiden am 24. Februar in Karlsruhe, wo er seit einigen Jahren als Professor an der Akademie wirkte, gestorben. Weißhaupt (geboren am 6. März 1848) war ein Münchener Kind, studierte bei Diez und bildete sich auf langen Reisen. Als Tiermaler hat er in der gegenwärtigen Generation wenige seinesgleichen; sein berühmtestes Bild ist wohl der »Rasende Stier«, den der Münchener Künstlerverein besitzt. Als das Bild vor einigen Jahren auf der großen Karlsruher Ausstellung wieder gezeigt wurde, machte es den Eindruck eines Meisterwerkes der großen Alten.

PERSONALIEN

Der bisherige Direktor der »Schönen Künste« in Paris, **Marcel,** ist zum Generaldirektor der Nationalbibliothek ernannt worden. Der bisherige Direktor Delisle tritt in den Ruhestand.

Auch an der Brüsseler Königlichen Bibliothek hat sich eine Änderung in jüngster Zeit vollzogen, indem Professor **Henri Hymans,** der bisher Chef des Kupferstichkabinetts war, zum Direktor der Bibliothek ernannt worden ist.

SAMMLUNGEN

Aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung ist für die **Dresdener Galerie** »Eine Brunnenpromenade in Kissingen« von Menzel erworben worden.

Für die Alte Pinakothek wurden sechs Gemälde der Schule des Mantegna, darstellend die bekannten »Trionfi di Petrarca«, erworben. — Die äußerst interessanten Bilder stammen aus Mantua und zwar aus dem Besitz des

Grafen Colloredo. Der Zyklus wird sofort, nachdem er durch Restaurator Hausers Hand die nötige Herstellung erfahren hat, in den Kabinetten der Alten Pinakothek zur Aufstellung gebracht werden. (M. N. N.)

AUSSTELLUNGEN

Wien. Die Sezession hat jetzt ihre 22. Ausstellung. Sie ist international und durchaus der Plastik unserer Zeit gewidmet. Auf französischer Seite geht sie übrigens bis auf *Barrias, Falguière* und *Dalou* zurück, deren Werke, mit den heutigen Stilbestrebungen verglichen, doch sehr im Modell stecken bleiben und bei dem eleganten Barrias an die Etagère, bei dem aufbauschenden Dalou an den »capitonnirenden« Tapezierer erinnern. Falguière ist interessant in einer Marmorbüste des Dreyfuswürgers Quesnay de Beaurepaire, wenn auch dessen scharfzügige Mephistophelik etwas trocken gegeben ist. Unsere Tage sehen einen allgemeinen Aufschwung von plastischem Geist. Es sind wieder plastische Denker, Empfinder und Former von volleigener, suggestiver Persönlichkeit vorhanden. Wir begegnen da *Klinger, Meunier, Hildebrand,* die aus zwei ewigen Quellen, dem Leben und dem Material, herausholen, was doch eigentlich in ihrer eigenen Seele liegt. *Klingers* »Drama« beschäftigt das Publikum am meisten. Es ist im rechten Seitenschiff aufgestellt, wo es beiderseits Licht empfängt und gleich dem Eintretenden eine günstige perspektivische Draufsicht gewährt. Das herrliche Werk, das die Grundelemente eines Dramas (Handeln, Leiden, Mitfühlen) in überraschender Einfachheit faßt und nach ihrer selbstverständlichen plastischen Gegensätzlichkeit zusammenfügt, ist den bekannten »Sehrvielen« nicht anekdotisch deutlich genug. Sie möchten wenigstens auch die Taufnamen der drei Figuren kennen und womöglich noch die Verwandtschaftsgrade, sowie die Heiratsaussichten des sitzenden Mädchens. Im übrigen freilich siegt die durchgreifende Besonderheit des Künstlers, seine großartige Anschauung vom menschlichen Körper und der persönliche Zug, den die Formen unter seiner Hand annehmen. Namentlich das Schlagwort von den unvergleichlichen »Rücken« Klingers, das ich hier einmal eigens verfochten, ist nachgerade von allen Lippen zu hören. Das Publikum ist ja immer froh, wenn es sich in den Besitz von etwas »Geprägtem« gesetzt hat, um weiterer Unbequemlichkeiten des Begreifens überhoben zu sein. Neu für Wien ist in der Ausstellung der Belgier *Jules Lagae,* von dem eine ganze Reihe Büsten und mehrere Gruppen hierher gelangt sind. Eine reizende Gruppe, seine eigene Frau mit dem Baby, ein rechtes modernes Madonnenwerk voll anheimelnder Menschlichkeit, war hier sofort verkauft. Lagae hat die starke belgische Hand, die aber nie roh zugreift. Und sein Griff ist stets einfach, nach der Hauptsache, die er aus jedem Kopfe so sicher herausholt, als ginge er auf ihren Typus zurück. Gerade der Weichlichkeit gegenüber, in die selbst derbere Franzosen wie *Jean Dampt* (Büste des Malers Aman-Jean) mit der Zeit verfallen, dringt seine noch herbe Art ohne weiteres durch. Eine der Büsten stellt Gustav Schönleber vor, einen plastisch gar nicht dankbaren Kopf, den er aber durch das Herausfinden einer Art polygonalen Grundplanes sofort begreiflich macht. Und in jedem seiner Köpfe ist so etwas glücklich Gefundenes. Aus der Sphäre Rodins kommen *Jules Desbois* und *Emile Bourdelle,* zwei Plastiker von jugendlicher Frische. Desbois' »Femme à l'arc« ist von Paris her wohl erinnerlich. Die kleine bronzene Athletin, die so von Kraft schwillt, wird bald in marmorner Lebensgröße erscheinen; der Künstler arbeitet daran. Seine kauernde »Leda« ist ein kompliziertes Virtuosenstück. Seine Rodinbüste dagegen durch allzuviel Einzelheiten um den großen Wurf gebracht. Als Virtuose des Figurensehens im Stein weckt auch *Hugo Lederer* (Berlin) großes Interesse durch ein selbstgemeißeltes »kauerndes Mädchen«. Es ist das Problem gelöst, von dem Block möglichst wenig Abfall zu verlieren. Fast das ganze Material des Würfels ist in menschliche Rundungen und Verschränkungen verwandelt. Man merkt Klingers Einfluß. Es ist wieder möglich, die Oreade aus dem Felsen herauszuschälen. Von *Meunier* haben wir hier einen mächtigen Christuskopf und eine der Originalfiguren vom »Monument du travail« in Brüssel; die belgische Regierung war sehr liebenswürdig gegen die Sezession. Von *Hildebrand* ein Marmormädchen mit aufgelöstem Haar; die Form intim durchempfunden, bei einer gewissen altmodischen Schlichtheit der Inszenesetzung, die neben den französischen Virtuosen auffällt. Eine Anzahl frischer deutscher Kräfte ist eingestreut: *Oppler, Hudler, Lobach, Ernst Wagner, Siegwart* und andere, unter den Wienern *Hanak, Mestrovic, Müllner,* ohne Zweifel Talente, dazu Frau *Ries* (Büste des Unterrichtsministers Dr. v. Hartel). Der silberne Kruzifixus von *Ignaz Taschner* (Breslau) erregt auch hier Aufmerksamkeit. Das Wiener Hauptwerk ist Professor *Edmund Hellmers* marmorner Kastaliabrunnen für den Arkadenhof der Universität. Er entspricht leider nicht den Erwartungen. Die weibliche Sitzfigur von ägyptisierender Starrheit scheint auf einen Zustand seherhafter Hypnose hinzudeuten, der griechischen Inschrift entsprechend: »Schlaf ward mir zu Traum, Traum zu Wissen«. Aber es fehlt die Ursprünglichkeit, das zwingende Etwas, ja selbst eine äußerlich dankbare Idee für Gewand und Sockel. Dieser ist eine einfache dreistufige Masse und unten ist eine große eherne Schlange herumgelegt, die ganz unvermittelt auf der Plinthe liegt. Das Richtige hat nicht kommen wollen.

Ludwig Hevesi.

Berlin. Bei Cassirer hatte *Leistikow* zahlreiche Werke ausgestellt, die den Klassiker der märkischen Landschaft auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigten. Neben ihm war, wohl zum erstenmal mit einer größeren Anzahl Bilder, der Hannoveraner *Ernst Oppler* erschienen, der, in München ausgebildet, die letzten Jahre zumeist in Sluis an der holländisch-belgischen Grenze zugebracht hat und nun in Berlin festen Fuß zu fassen strebt. Er hat manches von den Holländern gelernt, die Art, wie sie einen dämmrigen Raum zu einem sonnenbeschienenen, auf den sich hinten eine Tür öffnet, in reizvollen Gegensatz stellen, und gewisse aparte Farbenzusammenstellungen, aber er verwendet das Gelernte in durchaus selbständiger Weise. In seinen Bildnissen klingt der Einfluß Whistlers, der sich in früheren Werken noch stärker geltend machte, etwas nach. Besonders gelungen scheint das auf grau gestimmte Porträt seines Bruders, des in Paris lebenden Bildhauers. Jetzt finden wir bei Cassirer eine etwas bunte Ausstellung: Alterswerke von *Israels,* ziemlich brutale Bilder von *Schlittgen,* Humoristika von dem talentvollen aber etwas gar zu rasch zu Ansehen gelangten *Walser* in seiner fein vertriebenen, emailartigen Malweise, endlich zahlreiche neue Werke von *Paul Baum,* vortreffliche mit Deckfarben gehöhte Zeichnungen und Ölbilder, bei denen er zum Teil den Pointillismus in einer Weise übertreibt, die ihnen nicht viele Freunde gewinnen wird. — Das *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* hat eine reiche Ausstellung von französischen Bronzen veranstaltet, die ebensosehr in technischer wie in künstlerischer Hinsicht Beachtung verdient. Sie sind sämtlich von dem Pariser *Hébrard* mit dem Wachsausschmelzungsverfahren hergestellt. Das kolossalste Stück ist »der Denker« von *Rodin,* dessen Vorzüge aber in dem kleinen von der Nationalgalerie erworbenen Exemplar viel mehr zur Geltung kommen als in dieser Vergrößerung. Interessant, aber

sehr ungleich sind die Arbeiten seines Schülers *Bourdelle*. Der herrliche, leider zu früh verstorbene *Dalou* zeigt sich in seinem lebensprühenden Brunnenrelief und zwei prächtigen Büsten von der besten Seite. Außerdem seien die Werke von Falguière und Bartholomé, die kunstgewerblichen Arbeiten von Desbois und Baffier, die an Gaul erinnernden Tierplaketten von Victor Peter und die sehr impressionistisch gehaltenen Tierstatuetten von Rembrandt-Bugatti hervorgehoben. In einem Nebenraum sind Schmucksachen in durchscheinendem Email von Feuillâtre ausgestellt, die wenigstens zum Teil mit denen Laliques kühnlich in Wettbewerb treten können. *G.*

In **Dresden** wurde eine Ausstellung sächsischer, in München lebender Künstler eröffnet.

In den kunstgewerblichen Kreisen Deutschlands wird derzeit eifrig für die nächstjährige **Dresdener Kunstgewerbeausstellung** gearbeitet. Leipzig, das ja schon, vornehmlich dank den Bemühungen von Richard Graul, sich in St. Louis glänzend präsentiert hatte, wird auch wahrscheinlich in Dresden mit besonderen Leistungen auftreten. In Dresden selbst ist man jetzt so weit, daß man auf Grund eines Wirtschaftsplanes die Beschaffung der Mittel in die Wege leiten kann. Staat und Stadt sollen je 50000 Mark hergeben und ein größerer Garantiefonds gezeichnet werden. Der Voranschlag schließt in Einnahmen und Ausgaben mit 531000 Mark ab.

DENKMALPFLEGE

Die sogenannten Kaiserinnengräber in Andria. Das Unterrichtsministerium hat der Gemeinde von Andria befohlen, die Ausgrabungs- und Restaurierungsarbeiten in der Unterkirche des dortigen Domes zu unterbrechen. Die Ausgrabungen, die man im Frühjahr 1903, wohl durch den bevorstehehenden Besuch des deutschen Kaisers in Apulien angeregt, ohne Erlaubnis der Regierung begonnen hatte, um die nach geschichtlicher Überlieferung in Andria befindlichen Gräber von Jolanda und Isabella, den Gemahlinnen Friedrichs II., aufzufinden, hatten zur Entdeckung einer zerstörten Unterkirche und in derselben zur Auffindung vieler mit Ornamenten geschmückten architektonischen Bruchteile geführt. Zwei mit einfachen Platten bedeckte Grabhöhlungen, menschliche Gebeine enthaltend, schienen den Forschern, die leider ohne jede wissenschaftliche Führung suchten, ohne weiteres die Gräber der Kaiserinnen. Jede Inschrift, jedes, auch das kleinste Beweismittel fehlte. Professor P. Kehr, Direktor des preußischen historischen Institutes in Rom, der sich damals, der Reise des Kaisers wegen, in Apulien befand, wurden die Gräber und die marmornen Fragmente gezeigt. Ihm schien jeder Schluß gewagt und den gleichen Eindruck machte die Sache auf Dr. Haseloff, der von Professor Kehr zugezogen wurde. Die Mahnungen zur Vorsicht wurden aber von den Andrianern ganz überhört. Von den Fragmenten, die ohne Zweifel zu einem Ciborium aus dem 13. Jahrhundert gehören, wurden drei dekorierte marmorne Bogen, zwei Kapitelle und zwei Säulchenfragmente zum Aufbau eines phantastischen Grabmonumentes in Baldachinform über das eine Grab benutzt, den vierten kleinen Bogen des Ciboriums und die übrigen zwei Kapitelle und Säulchen, die in einem dem Dome nahen Hause stehen, für das andere Grab aufgespart. Man wollte die Grabmonumente auf jeden Fall besitzen und da das aufgefundene Material den Wünschen nicht entsprach, hat die Phantasie das Nötige geschaffen. Ein Zufall führte mich vor einem Monat dahin und durch Benachrichtigung an das Unterrichtsministerium machte ich den lächerlichen Anstrengungen ein Ende. *Federico Hermanin.*

In der **Sitzung der Deputiertenkammer** vom 13. Februar versicherte der Minister Orlando dem Deputierten Scellingo, man werde das Möglichste tun, um alle Wohnhäuser, Magazine usw. aus den Diokletiansthermen zu entfernen und so zugleich die Ruinen von den häßlichen Bauten befreien und dem Nationalmuseum neuen Platz schaffen.

VERMISCHTES

Berlin. In der Februarsitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft sprach Herr *Warburg* über den »Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert«. In den Mittelpunkt seiner Betrachtungen, die nur einige ausgewählte Stücke aus seinen künftig zu veröffentlichenden umfangreichen Studien behandelten, stellte der Vortragende die Stiche des Baccio Baldini, insbesondere die unter dem Namen Otto-Teller bekannte Serie von Rundstichen, die wahrscheinlich dazu dienten, auf die Deckel von Geschenkdosen geklebt zu werden. In zweierlei Hinsicht zeigt sich vor allem der nordische Einschlag: in den komisch-drastischen Motiven und in der barocken burgundisch-französischen Tracht. Das Eindringen des ersten Elementes charakterisiert vor allem der sogenannte »Hosenkampf« des Baldini, dessen auf eine Prophezeiung des Jesaias (32, 26) zurückgehendes Motiv schon in einem der ältesten deutschen Fastnachtsschwänke verkörpert ist und sich dann über Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, Bruegel und andere bis zu modernen nordischen Spielsachen verfolgen läßt, wie der Vortragende an einer kleinen Holzschachtel zeigte. Die verzierten Geräte waren aber auch schon im 15. Jahrhundert die Verbreiter des volkstümlichen Humors; so ist z. B. der nordische Schwank von dem Krämer, den die Affen berauben, auf einem im Inventar des Piero de' Medici 1464 erwähnten Emailbecher dargestellt, der nach den Ausführungen Warburgs höchst wahrscheinlich mit dem berühmten von Morgan erworbenen Affenbecher der Sammlung Thewalt identisch ist. Zur Veranschaulichung der anderen Strömung, des burgundischen Trachtenrealismus »alla francese« diente der größte der Otto-Teller, »Amors Bestrafung«. Das, wie Warburg herausgefunden hat, zuerst von Ausonius behandelte, dann von Petrarca übernommene echt antike Motiv ist hier in ganz barocker Weise umgewandelt; selbst die nackte Figur des Liebesgottes scheint, wie Lehrs nachgewiesen hat, durch Schongauers heiligen Sebastian vermittelt zu sein. Der Rundstich mit dem eine »sfera« haltenden Paare zeigt uns den Eintritt der stilistischen Umwandlung. Der Jüngling — nach den Forschungen des Vortragenden Lorenzo de' Medici — ist in der Zeittracht mit eingestickten Liebesdevisen, die Dame — Lucrezia Donati — dagegen im flatternden Nymphengewande mit Medusenflügeln am Haupte dargestellt. Denselben Weg vom realistischen Stil alla francese zum pathetischen alla antica lassen uns die Fahnen in den berühmten Turnieren der Medici von 1469 und 1475 verfolgen, und ebenso kann man die mythologischen Bilder des Botticelli aus der angewandten Kunst des nordischen Festwesens entwickeln. — Am Schlusse der Sitzung legte Herr *Friedländer* das von Bruckmann herausgegebene Prachtwerk über die Düsseldorfer kunsthistorische Ausstellung des vorigen Jahres vor, deren wissenschaftliche Ergebnisse er an den einzelnen Abbildungen kurz erläuterte. *G.*

Danesi in Rom und Hoepli in Mailand haben aufgehört Verleger der **Arte** zu sein, die von jetzt an in Venturis Selbstverlag erscheinen wird.

Am 11. Februar hat das Parlament in Buenos Ayres beschlossen, eine **Kunstakademie in Rom** zu gründen. Die Stipendiaten sollen nicht nur aus Argentinien, sondern aus allen südamerikanischen Staaten sein.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Gazette des beaux-arts. Februar 1905. André Chaumeix, Le château de Maisons. — Henri Bouchot, Un portrait de Julie d'Angennes dans la collection du baron Edmond de Rothschild. — Émile Mâle, L'art dans l'Italie méridionale, à propos d'un livre régent. — Roger, Marx, Peintres-Graveurs contemporains: Pieter Dupont. — R. Cantinelli, L'exposition rétrospective des artistes Lyonnais peintres et sculpteurs (dernier article). — G. Lecomte, Artistes contemporains: Albert Besnard (dernier article). — Henri Hymans, Correspondance de Belgique.

Kunst und Künstler. Jahrgang III, Heft V. Gustav Pauli, Eine Stunde im Mondenschein auf der Akropolis. — Julius Meier-Gräfe, Konstantin Guys. — Andreas Aubert, Kaspar Friedrich. — Emil Heilbut, Gauls Entwurf eines Elefantenbrunnens. — H. Pudor, Altägyptische Tierdarstellungen. — Vincent van Gogh, Aus seiner Korrespondenz.

The Burlington Magazine. Januar 1905. Exhibitions open during january. — The progress of british art in 1904. — A. H. Smith, The sculptures in Lansdowne House. — May Morris, Opus Anglicanum. — The Syon Cope. — J. P. Richter, Early christian art in the roman catacombs. — Léonce Amaudry, The collection of Dr. Carvallo at Paris, article III: Early pictures of various schools. — John Hodgkin, Transfer printing on pottery, part II: A catalogue of Liverpool Tiles. — A. M. Hind and C. F. Holmes, A newly-discovered study for the Christ blessing little children (National Gallery).

Kunst für Alle. XX. Jg. Heft 11. Fr. von Ostini, Adolf Hengeler.

Zeitschrift für christliche Kunst. XVII. Jg. Heft 11. Firmenich-Richartz, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsselporf 1904. I: Stephan Lochner, — Schnütgen, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. XXXI: 53. Spätgotischer Kruzifix-Leuchter aus Messing der Stiftskirche zu Cappenberg. — H. Oidtmann, Der einstige Fensterschmuck der durch Brand zerstörten Magdalenenkirche zu Straßburg i. E. —

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

Uhde, Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur. Bd. III: Der Steinbau. Berlin, Ernst Wasmuth. Brosch. 28 M., geb. 32 M.

Osborn, Die moderne Plastik. Berlin, Gose & Tetzlaff.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXV, Heft III: Axel, L. Romdahl, Pieter Brueghel d. ä. und sein Kunstschaffen. Brosch. 42 M. Wien, H. Tempsky.

Handzeichnungen alter Meister der vlämischen Schule aus dem 14. bis 16. Jahrhundert. Serie I, Lief. I. 4 M. Haarlem, Kleinmann & Co.

Pol de Mont, Pieter Breughel I, L'Homme et son oeuvre. Lief. 1—4. à 6 M. Ebenda.

Lippmann, Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. V, Abt. XLIX: Meder und v. Schönbrunner, Albrecht Dürers Zeichnungen in der Albertina zu Wien. Subskriptionspreis 300 M. Berlin, G. Grotesche Verlagbuchhandlung.

Walter Shaw Sparrow, Art and life library vol II: Women painters of the world from the time of Caterina Vigri to Rosa Bonheur and the present day. Lows Verlag, London.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum. 5. Aufl. Berlin, Georg Reimer. 1 M.

Führer durch das Kaiser Friedrich-Museum. 2. Aufl. Ebenda. 50 Pf.

Die italienischen Bronzen. Geb. 25 M. Ebenda.

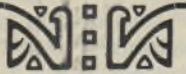
Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon. Heft I: Gigantomachie. 3. Aufl. Geh. 1 M. Ebenda.

Brüning, Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Geb. 30 M. Ebenda.

Muthesius, Das englische Haus. Bd. II. Berlin, Ernst Wasmuth. Geb. 35 M.

J. Lessing, Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Lief. 7. Subskriptionspreis 60 M. Ebenda.

H. Singer, Drawings of Albrecht Dürer. London, Lows Verlag.



An die Leser!

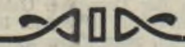
Um die Mißlichkeiten, die sich durch die Hinausschiebung von Besprechungen kunstwissenschaftlicher Werke infolge der Arbeitsüberhäufung mancher Referenten oft ergeben, zu verbessern, wird die Kunstchronik von jetzt ab

Selbstanzeigen

in besonderer Abteilung aufnehmen. Die Redaktion trifft Vorsorge, daß eingesandte Selbstanzeigen längstens binnen vier Wochen abgedruckt werden, so daß die Verfasser nunmehr die Möglichkeit haben, ihre Fachgenossen auf das Ergebnis ihrer Studien sofort bei Erscheinen hinzuweisen. Diese Selbstanzeigen, die nicht länger als 20 Druckzeilen sein sollen, berühren die Bücherbesprechungen nicht; also auch nach dem kurzen Autorreferate bleibt kritische Besprechung in der bisherigen Weise vorbehalten.

LEIPZIG, 1. März 1905

E. A. SEEMANN



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 18. 10. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LITERATURNUMMER

L'Exposition des Primitifs Français, par *Georges Lafenestre,* Membre de l'Institut. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1904.

Dieses Buch des Leiters der Louvregalerie, aus Aufsätzen der Gazette des Beaux-Arts hervorgewachsen, führt in lebhafter und eingehender Schilderung und in zahlreichen Abbildungen das meiste und wichtigste vor von dem, was an französischer Malerei etwa der Jahre 1350 bis 1550 erhalten ist. Den Anlaß gab, wie schon der Titel sagt, jene denkwürdige Ausstellung, die im vorigen Jahre im Pavillon de Marsan des Louvre abgehalten wurde, doch sind auch einzelne Stücke, die dort nicht erscheinen konnten, vor allem die Kostbarkeiten des Musée Condé in Chantilly, mit herangezogen.

Durchblättert man die Bilder des Buches, die von jenem brutal lebenswahren etwa 1360 entstandenen Profilporträt des Königs Johann II. (Paris, Bibliothèque Nationale) bis zu den von zartester Distinktion überhauchten Zeichnungen François Clouets führen, in denen Männer und Frauen vom Hofe Karls IX. und Heinrichs IV. lebendig bleiben (Paris, Cabinet des Estampes), so wird man von neuem an fast all diesen Stücken die hohe technische Qualität, die Klarheit und Eindringlichkeit des Ausdrucks, das untrügliche Raum- und Zweckgefühl und besonders die feine Geistigkeit der letztaufgesetzten Akzente bewundern — Eigenschaften, die man wohl als im besten Sinne französisch ansprechen kann. Auf der anderen Seite wird man freilich mit Staunen gewahren, wie wirr die Fülle der sich kreuzenden Einflüsse des Auslandes erscheint und wie wenig selbst unter den Erzeugnissen eines und desselben Landstrichs, ja bisweilen eines und desselben Künstlers eine klare, zusammenhängende Entwickelungslinie zu erkennen ist.

Wie gering ist z. B. die französische Nachfolge jener starken Kolonie flandrischer und holländischer Künstler, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts im Dienste des französischen Königshauses, besonders aber auch in dem der burgundischen Herzöge arbeitete! Die drei Brüder van Limburg schmücken seit 1410 ein Stundenbuch für den Herzog von Berry, jedes Blatt ist voll neuester Entdeckungen in seelischem Ausdruck, Körperbeobachtung, zartem und richtigem Sehen der landschaftlichen Dinge: Anordnung und Motive dieser Miniaturen kehren in dem ein Jahrhundert später ganz von Niederländern ausgemalten Breviario Grimani wieder, aber die Buchmalereien des 1482 verstorbenen Jehan Fouquet von Tours gehören einer ganz anderen Welt an. Mit Recht gilt als eine der schönsten Arbeiten jener »flandrisch-französischen« Gruppe das dem burgundischen Hofmaler Jan Malouel (Maelwel) zugeschriebene Rundbild im Louvre, der tote Christus von Gottvater und Maria gehalten, von klagenden Engeln umgeben: weder den Rausch der schwellenden Wellenlinien in der Zeichnung, noch den zarten Lyrismus in der Stimmung dieser Bilder finden wir aber bei den nächsten Generationen der französischen Maler.

Das »Ereignis« der Ausstellung war wohl die etwa 1470 anzusetzende Pietà des Hospizes von Villeneuve-lès-Avignon, für die Lafenestre mit Vorsicht den bisher nur urkundlich bekannten Namen »Jean Changenet aus Langres« in Vorschlag bringt. Ich stehe nicht an, diese scharfkantig und breit, mit verblüffender Vernachlässigung des Details auf Goldgrund hingesetzte Komposition über Rogers berühmte Kreuzabnahme zu stellen. Welche Gewalt in dem wie vom Blitz getroffen den Arm herabschnellenden Christus, dessen dunkelumhaartes Haupt sich doch, schießende Strahlen aussendend, halb erhebt, in den zu feierlicher Pyramide aufgerichteten Köpfen der drei Leidtragenden, welche kirchlich sichere Ruhe in dem unverdrossen anbetenden, bäurisch-kräftigen Priester! Nur Mathes Grünewalds Kolmarer Werke können neben solcher Macht bestehen. — Aber kein einziges Bild aus der gleichen Gegend führt zu diesem Werke hin oder von ihm aus weiter. Die 1453—1454 gemalte Krönung Mariä von Enguerrand Charonton, an dem gleichen Orte bewahrt, ist eine überladene, in tausend Einzelheiten zerflatternde Arbeit, etwa nach Art der Himmelsglorien Fra Angelicos aufgebaut, mit einer chinesisch lächelnden, schmalfingerigen Hauptgestalt, freilich auch mit einem erstaunlich nüchtern und sachlich gesehenen Landschaftsstreifen am Boden. Einer wieder ganz anderen Richtung gehört Nicolas Froment aus Uzès an. In seiner 1461 datierten Erweckung des Lazarus gibt er mit großem Fleiß grelle Farben, statistenhaft karge und dabei verrenkte Gebärden, fünfzehn Jahre später zeigt sein Triptychon »Der brennende Dornbusch« (Kathedrale von Aix-en-Provence) nicht eine Entwickelung, nein eine völlige Verwandlung des Künstlers. Ein angenehmer braunrot-grünlicher Ton liegt über dem Ganzen. Der die Schuhe anziehende Prophet und der verkündende Engel sind stark und würdig bewegt, alle Linien aufs trefflichste gegeneinander abgewogen, die Tiere der Herde ausgezeichnet beobachtet. — Neben alledem finden wir in den Gemälden des südlichen Frankreichs auch starke Einwirkungen einzelner holländischer Meister, Züge, auf die zum Teil bereits G. Hulin (in einer bei H. Floury in Paris erschienenen Broschüre voll sicherster Logik des Sehens) und Karl Voll (in zwei Aufsätzen der Beilage zur »Münchener Allgemeinen Zeitung«) hingewiesen haben. Das Verkündigungsbild der Magdalenenkirche in Aix hat in der Malerei der Kirche und der Gestalten manches, was an den Haarlemer Ouwater erinnert, sowohl Gebärde und Faltenwurf der lebenden Menschen, wie auch die nachgebildeten Pfeilerstatuen, verraten außerdem deutlich die

Kenntnis der Skulpturen des Claus Sluter; in einem Breitbild der Auferweckung des Lazarus in der Berliner Sammlung R. von Kaufmann, das mit mancherlei Entlehnungen von Ouwaters Berliner Bilde auch ein deutliches Hinstreben zu Froments verzerrten Typen verbindet, kündigt sich auch schon die energische Bewegtheit von Ouwaters Nachfolger Geertgen van Sint Jans an. Von diesem Meister finden wir überraschend vieles in der Tafel mit der Legende des hl. Mithras (Kathedrale von Aix-en-Provence): die weiträumige, luftige Komposition, die überschlanke hagere Gestalt des Henkers, das naiv-frische Gesicht der Stifterin mit der dreieckigen Zuspitzung von Kinn und Stirn, die mitten in eilender Bewegung festgehaltenen Geharnischten. — Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts treten in den französischen Gemälden wieder italienische Einflüsse stärker hervor. Die von Brügge her bereits berühmte Pietà des Baron d'Albenas (Montpellier) hat neben Erinnerungen an die »Plourans«, die verhüllten Leidtragenden des Claus Sluter (von dessen Herzogsgrab), in der nackten Gestalt vieles von der scharf unerbittlichen Zeichnung der Pollaiuoli und Mantegnas. Über eine andere Beweinung Christi, die aus Saint-Germain-des-Près stammt und im Louvre bewahrt wird, sagte man mir mit Recht gesprächsweise, sie sehe aus als ob der Maler zuerst die Wiener Kreuzabnahme des Geertgen van Sint Jans und dann etwa den Cima da Conegliano studiert habe.

Ein ganz ähnliches sprunghaftes Aussetzen des Zusammenhangs, ein immer erneutes Hilfesuchen bei den Großen des Auslandes tritt uns auch bei den beiden bedeutenden Porträtmeistern entgegen, die das mittlere Frankreich im 15. Jahrhundert hatte. Jehan Fouquet aus Tours, um 1450 tätig, sucht in seinen Bildnissen der höchstgestellten Personen des Reiches eyckische Eindringlichkeit, die eyckische Andacht zum Häßlichen und Leidensvollen im Menschen mit der kalten Linienkühnheit und schweren Monumentalität des Piero della Francesca zu vereinen. In der entzückenden Kühle, mit der in seinem Antwerpener Bild Agnes Sorel in der Rolle der Himmelskönigin ihren Busen enthüllt, in der stolzen Gravität, mit der Jouvenel des Ursins, ein naher Vetter der Prälaten Melozzos von dessen vatikanischem Bibliotheksbild, sein Gebet zur Schau stellt, liegt schon etwas von jener glücklichen französischen prangenden Größe, die später aus den besten Versen der Corneille und Hugo heraustönt. In Fouquet ist vielleicht die Verbindung nordischen und südlichen Wesens, die den besonderen Reiz des Gallischen ausmacht, am meisten durchgegoren. Dagegen ist der Maler, der dreißig Jahre später beginnend die Stifterbilder der Bourbonen malt und den man (nach einem dort bewahrten Hauptwerk) bisher den »Meister von Moulins« nannte, ein reiner Nordländer. Er knüpft direkt an die Spätwerke des Hugo van der Goes an; dies offenbart sich deutlich in seiner knospenhaft lockenden frühen Arbeit, der Geburt Christi aus dem Erzbischöflichen Palast von Autun, die erst auf der Ausstellung zur Geltung kam. Die emsig mit all ihren Runzeln durchgezeichneten und doch in schöner zitternder Linie bewegten Hirten, die wunderbar beseelten Hände mit ihrer reich belebten Haut bekunden deutlich die Abstammung von dem großen Erschaffer des Portinari-Altars. Noch mehr aber: dieser französische Künstler geht in seinem Weiterschreiten der Entwickelung der flandrischen Malerei parallel. In dem Bilde der Himmelsglorie von Moulins ist er bei der gleichen abgemessenen, in den Bewegungen recht vorsichtigen, etwas langweiligen Vollendung der Form, bei der gleichen Freude am kühlen irisierenden Licht angekommen, wie sie Gerard David in der Madonna mit den heiligen Frauen (im Museum von Rouen) und in seiner blauen Verkündigung (Sigmaringen, Kunsthalle) aufweist. Das einzige fast, was der Meister von Moulins von Fouquet übernimmt, ist die nach Hulins Meinung wahrscheinlich durch den Meister von Tours erfundene effektvolle Anordnung der Stifterbildnisse: der Schutzpatron wird nicht nach niederländischem Brauche hinter den Donator gestellt, sondern tritt, ihn empfehlend, neben ihm vor.

Wieder ein neues Vorbild aus der Fremde bringen dann im 16. Jahrhundert die aus Flandern stammenden Clouet in die französische Kunst: der sicher ruhigen allseitigen Wesenserforschung, der das Kunstmittel nach Gebrauch wieder verdeckenden Vollendetheit, die den Deutschen Hans Holbein auszeichnet, eifern sie in ihren zahlreichen Bildnissen der Könige und des Hofes nach.

Franz Dülberg.

Pinder, Wilhelm, *Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie.* Straßburg, Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1904. 8°., 82 S. mit 3 Doppeltafeln Abbildungen. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXIV.)

Das Werk behandelt auf einem kleinen Gebiete mittelalterlicher Architekturgeschichte die Entwickelung einer besonderen Art von Gruppierungsgrundsätzen. In Anlehnung an die Lehren der Psychologie weist der Verfasser darauf hin, daß jedes Kunstwerk durch sinnvolle Anordnung seiner Formen die durch die so erweckten Darstellungen im Menschen sinnvoll anordnet und daß der Mensch, um gleichmäßige Eindrucksfolgen zu bewältigen, das Bedürfnis fühlt, sie zu rhythmisieren, das heißt sie nach den durch sie bewirkten unmittelbaren Zeitwahrnehmungen zu ordnen, der Künstler aber benutzt diese Forderung nach Rhythmisierung, indem er sie selbst in den von ihm gebotenen Grundlagen leistet, dem Genießenden die Leistung selbst nimmt und ihm dafür den Gewinn gibt; er stellt mit seinem schaffenden Willen den Rhythmus dar und lenkt ihn mit seinem Stil. Auch auf dem Gebiete der Baukunst bietet sich die Gelegenheit für Rhythmus dar, sie liegt in denjenigen Sinnesbewegungen des Genießenden, die im Nacheinander an eine Dimension gebunden sind, die dritte Dimension des gesehenen Raumes, ihre Gliederung allein bietet die Möglichkeit eines Rhythmus nach Art von dem zeitlicher Kunst gewährten. Die Möglichkeit der Rhythmusbildung auf diesem Gebiete bildet den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, die sich einem Gebiete architektonischer Schöpfungen zuwendet, in dem überall durch Anordnung von Formen auf gleicher Grundlage die rhythmische Situation vollendet ist, in dem die Anlegung, in ganz besonderer Weise zum Zweck erhoben, die Form gleich wichtiger Gruppierung gefunden hat, es ist dies das Gebiet der basilikalen Anlage.

Diese entstammt der Jugend des Christentums. An Stelle des sichtbaren Götterbildes waren der Vertreter des unsichtbaren Gottes oder die von diesem ausgeführten heiligen Handlungen getreten. Diesem Ungreifbaren mußten die Empfänger zugeführt werden. Es kam dabei nur auf die Anordnung des Innenraumes an, den der Mensch als Ziel, als Grenzen, als Bedingungen der eignen Bewegung gestalten konnte. Hierzu waren zwei Bestandteile des Innenraumes nötig, das durch eine Linie gerichtete Langhaus und die durch einen Punkt gerichtete Apsis. Das Langhaus zerfällt in der Regel in drei Schiffe, ein mittleres von bedeutender Höhe und Breite beherrscht zwei gleiche, in beiden Ausdehnungen geringere, gemeinsam allen dreien ist nur die Größe in der dritten Dimension, die jede der anderen beiden überwiegt. Die Apsis auf halbrunder Grundlage schließt das Langhaus in der Mitte ab und ist die Stätte göttlicher Wirkung, das Langhaus in gleichmäßiger Begleitung der reinen Tiefenaxe des Raumes die Stätte des menschlichen zustrebenden Empfangens, nament-

lich seitdem die Gemeinde allmählich vom Mithandeln bei religiösen Akten ausgeschlossen wurde, durch das Mittelschiff wird der Gemeinde die Richtung nach dem Ziel ihrer Verehrung gewiesen. Um nun Ordnung für das Nacheinander der vorwärtsstrebenden Bewegung nach der Apsis zu gewinnen, muß sie in rhythmischer Weise geleitet werden. Die Entwickelung der hierbei in Betracht kommenden rhythmischen Gesetze ist ein Mittel der Stilbestimmung, ganz besonders günstig kann diese Entwickelung aber in der Architektur der Normandie betrachtet werden, weil die Normannen erst spät in die baukünstlerische Arbeit des Abendlandes eintraten, dann aber sich mit ihrer ungeschwächten Kraft auf dem Boden der eben entwickelten eignen abendländischen Stilbildung (des romanischen Stils) gerade der Ausbildung dessen widmeten, worin Rhythmus zu erkennen ist.

Der Verfasser zeigt nun, von der spätkarolingischen alten Kathedrale zu Beauvais, dem sogenannten Bas Oeuvre, ausgehend, wie in dieser wesentlich nur die Vorwärtsbewegung ausgedrückt ist und deren Rhythmisierung durch Widerhaltbewegungen nur durch den regelmäßigen Wechsel zwischen den Pfeilermassen der Arkaden und den zwischen diesen liegenden durch Halbkreisbogen nach oben abgeschlossenen Maueröffnungen und den zwischen den Pfeilern hindurch gestatteten Blick in die Seitenschiffe stattfindet. Eine Gruppe Bauwerke zeigt dann eine weitere Rhythmisierung der Vorwärtsbewegung durch Gliederungen der Hochwand und Arkaden unter Hineinbeziehung der Seitenschiffe, so die Kirche zu Bernay und die Kirche St. Gervais zu Pont-Aundemer. Ein weiterer Schritt zur Wandgliederung wurde dann ermöglicht durch Einführung der Travée nicht als Gewölbejoch, sondern nur als Einheitsgruppe der Wände, beiderseits durch vorgelegte Dienste begrenzt, aus der sich schließlich die Doppeltravée entwickelt. Beispiele hierfür sind die Kirchen Notre Dame sur l'Eau zu Domfront, zu Montivilliers, St. Gervais zu Falaise und zu Graville, während schließlich eine dritte Gruppe in Betracht kommt, die abweichend von der bisherigen Entwickelung nach Art der altchristlichen Bauweise vorzugsweise die Vorwärtsbewegung betont und die Neutralität der Stützen gegenüber den Bogen durch Verwendung der allseitig gerichteten Rundpfeiler schuf. Als Beispiele hierfür werden die Kirchen zu Secqueville, Ecrainville, Ryes, Etretat, Than, Steyning und Briquebet angeführt. Wir können dem Verfasser nicht in die Einzelheiten der ebenso hochinteressanten wie überzeugenden Darlegungen bezüglich der verschiedenen Bauwerke folgen. Der Leser findet des Anregenden eine reiche Auswahl und wird das Buch, vollbefriedigt von dessen Inhalt, aus der Hand legen. Es mag schließlich noch hervorgehoben werden, daß die Ausstattung des Buches und insbesondere auch der Tafeln mit den Abbildungen eine durchaus vornehme ist. *Otto Gerland.*

Dante Gabriel Rossetti, *An illustrated Memorial of his Art and Life by H. C. Marillier.* Third Edition abridged and revised. London: George Bell & Sons. 1904.

Der Verfasser dieses schönen Buches besitzt die seltene Gabe, uns eine unglaublich große Menge Material und auf den Gegenstand bezügliche Details zu geben, ohne daß wir die Mühe ahnen, welche zur Erwerbung derartiger Kenntnisse gehört. Unter den Personen, die Schönes zu schaffen suchen, finden wir zwei tragische Typen: den Künstler mit großen Ideen, der da nicht vermag, dieselben tatsächlich wiederzugeben und umgekehrt den Maler mit technischer Fertigkeit ohne hohe geistige Veranlagung. Rossetti gehört zu der ersten Klasse. Weil er es nicht über sich gewinnen konnte, sich in ein wirklich ernstes Fachstudium za vertiefen, blieb ihm der höchste Erfolg in der bildenden Kunst versagt. Obgleich kein Zweifel darüber bestehen kann, daß er zum Maler geboren war, so machte sich bei ihm der Mangel einer systematischen Ausbildung doch so fühlbar, daß er kein eigentlicher Meister wurde. Er war ein Malerpoet und seine beschreibende Malweise im Gedicht ist höher zu stellen wie auf der Leinwand, so vor allem sein im Jahre 1847 (also selbst noch nicht 19 Jahre alt) verfaßtes Gedicht »The Blessed Damozel«. Diese Poesie ist so vollendet, daß man es kaum verstehen kann, warum er nicht Dichter blieb. Marillier verfolgt mit der größten Sorgfalt alle künstlerischen Spuren Rossettis und so erfahren wir denn, daß viele seiner Bilder lange Zeit hindurch, Jahr für Jahr, entweder retuschiert oder ganz umgeändert wurden. Er gelangte zu keiner wahrhaft malerischen Größe, weil er sich selbst nicht ernst nahm. Mehr offen zutage tretende Widersprüche, wie die zwischen ihm und Holman Hunt, sind wohl kaum denkbar und dennoch bezogen beide 1848 ein gemeinschaftliches Atelier. Trotz der grundverschiedenen Naturen beider wird Rossetti der eifrigste Förderer des Präraffaelismus und ohne ihn wäre die Brüderschaft niemals durchgedrungen, geschweige denn zu dauernder Anerkennung gelangt.

Marillier begleitet den Künstler sozusagen auf Schritt und Tritt, und indem er unausgesetzt der Exponent seiner Schönheitsideale bleibt, vertieft er sich ganz in die künstlerische Seite Rossettis. Andererseits ist er aber ein ebenso gewissenhafter Chronist, denn er hat uns, leider unaufhörlich, dem Sinne nach zu melden: heute bekam Rossetti vom Eigentümer ein Bild zur Überarbeitung zurück, aber es mißlang vollkommen! Ja, derartige Gemälde wurden wohl bis zu zehn Malen umgestaltet, ohne ein besseres Resultat zu erzielen.

Rossettis außerordentliche Talente liegen so offenkundig zutage, daß es überflüssig erscheint, dieselben besonders hervorheben zu wollen. Sein Charakter war indessen so unausgeglichen, daß schließlich alle seine Freunde ihm entfremdet wurden. Er schwankte von einem Extrem zum andern: als seine Gattin ihm durch den Tod entrissen wurde, überwältigten ihn seine Gefühle derart, daß er ihr seine Gedichte im ungedruckten Manuskript mit in das Grab gibt. Als dann nach Jahren ein Verleger ihm sein Bedauern über diese übereilte Tat ausdrückt und er Geld gebraucht, läßt er das Grab öffnen. Keinen Augenblick jedoch soll die Tatsache deshalb verschwiegen werden, daß Rossetti eine durch und durch generöse Natur war. Wenn er selbst Geld besaß, so hatten seine Freunde auch zu leben.

Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß der Künstler in seinen Jugendjahren eine Übersetzung des Nibelungenliedes in Versen vornahm und gleichfalls eine Übertragung des »Armen Heinrich« von Hartmann von der Aue bewirkte. Das sehr empfehlenswerte Buch Marilliers ist in zehn Kapitel eingeteilt, dem ein Anhang zugefügt wurde. In letzterem finden wir ein vollständig chronologisch geordnetes Verzeichnis von Rossettis Werken. Der Text des Buches wird durch 46 vortrefflich ausgewählte Illustrationen sachlich und gut unterstützt.

O. v. Schleinitz.

Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. XXV. Band, IV. Heft und Beiheft. Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1904.

Die als Abschluß des 25. Jahrganges der Jahrbücher der königlich preußischen Kunstsammlungen ausgegebenen Hefte bilden gewissermaßen die Festgabe zur Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums, mit welchem der Gedanke eines neuen, die Kunst des christlichen Zeitalters in sich begreifenden Museums heute verwirklicht erscheint.

Den Inhalt des Hauptheftes bilden die Abhandlungen »Mschatta, Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und kunstwissenschaftliche Untersuchung von Josef Strzygowski« und »Das ravennatische Mosaik aus S. Michele in Affricisco im Kaiser Friedrich-Museum von Oskar Wulff.« Da die Mschatta-Fassade, ein Geschenk des Sultans an Se. Majestät den deutschen Kaiser, gleichfalls im Kaiser Friedrich-Museum ihre Aufstellung fand, wird dasselbe gleich bei seiner Eröffnung durch Veröffentlichung zweier seiner interessantesten Stücke vortrefflich in der kunstgeschichtlichen Fachliteratur eingeführt.

Die Studie über »Mschatta« verdient über den gewöhnlichen Leserkreis der Jahrbücher hinaus, die von Architekten nicht gerade regelmäßig in die Hand genommen und eingesehen werden, wirklich große Beachtung. Die Ruine Mschatta im Ostjordanlande an der großen von Damaskus nach Medina und Mekka führenden Pilgerstraße wird von Bruno Schulz nach umsichtigster Würdigung aller irgendwie beachtenswerten Einzelheiten als ein auf Verteidigungsfähigkeit berechneter Bau nachgewiesen, der als befestigtes Standquartier für einen in zehn Unterabteilungen geteilten Truppenkörper diente. Sein schon bei römischen Militärlagern auftauchender Typus mit quadratischer Grundform und quadratischem Mittelhofe, mit flankierenden Rundtürmen und mit einem einzigen Eingange in der Mitte einer Seite, lebt noch heute in persischen Karawanserais und in türkischen Gendarmeriequartieren am Euphrat und in der syrischen Wüste fort. Aus der Verwendung von Ziegeln und aus näher erläuterten Besonderheiten der Technik und des Ornamentes schließt Schulz auf persischen Ursprung des Baues und weist ihn der Sassanidenherrschaft zu. Die Ausführungsmöglichkeit ist von Chosroes I. bis Chosroes II., also von 531 bis 628 begrenzt. Das Bautechnische, das selbst an den Steinmetzzeichen der Torfrontquadern nicht achtlos vorübergeht, bietet eine Fülle interessanter Beobachtungen.

Den eigentlichen Schwerpunkt der Mschattaabhandlung bildet die kunstwissenschaftliche Untersuchung Strzygowskis. Er sucht die Gesamtanlage von Mschatta in nähere Beziehungen zum Palastbaue zu bringen und möchte sich für eine ähnliche Abhängigkeit Mschattas von dem Palaste in Jerusalem aussprechen, wie er sie zwischen Spalato und Antiochia annimmt. Mit ihm muß man der so durchsichtig symmetrischen Klarheit der Gliederung des Mschattagrundrisses den Charakter einer wohlüberdachten künstlerischen Leistung zuerkennen, in welcher jeder Teil seine feste Bedeutung hat. Der Geschichte einzelner Bauteile und konstruktiven Fragen, die besonders in dem zweiten Abschnitte über den Aufbau im Vordergrunde stehen, wendet sich Strzygowski mit rühmenswerter Gründlichkeit zu, welche über einen geradezu überraschenden Reichtum von Vergleichsmomenten und Vergleichsmonumenten verfügt. Die Erörterung des Schmuckes der Torfassade interessiert angesichts der in das Kaiser Friedrich-Museum übertragenen Mschattareste ganz besonders. Wie hier überschüttet uns Strzygowski auch in den Ausführungen über das monumentale Muster, Zickzackfries, bossierte Rosetten, Kontrast von Muster und Grund in Hell und Dunkel, über die Simen, Palmetten der Hohlkehlen, Weinranken der Wulstprofile, Pinienzapfen in den bossierten Rosetten mit einer Fülle neuer Beobachtungen, deren Ertrag bald der byzantinischen, bald der syrischen, bald der islamischen Kunst zugute kommt oder bei der flächenfüllenden Weinranke bis zu den Kopten zurückführt. Die rein persischen Füllungen, denen auch das Flügelmotiv zugewiesen ist, erscheinen für Mschatta besonders wichtig. Im Kunstkreise von Mschatta steckt Strzygowski die Grenzen und Besonderheiten der mesopotamischen Kunst ab, der man sich nach den von ihm beigebrachten gesicherten Ergebnissen doch wird mit aller Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Gewiß wird dabei manches von den heutigen Aufstellungen fallen. Strzygowsky möchte als Problem die Annahme aufrollen, daß die große, Europa wie Nordafrika und Vorderasien mit Ostasien und Indien zusammenfassende internationale Kunstbewegung, die zur Entstehung der modernen japanischen Kunst im Osten und zur Bildung der islamischen, byzantinischen und zum Teil auch der Barbarenkunst im Westen geführt hat, in Mesopotamien und dem Iran jenen gemeinsamen Brennpunkt hat, in welchen der Austausch der Formen stattfand. Sein Versuch, dieses Problem, soweit es mit Mschatta zusammengebracht werden kann, in aller Kürze auseinderzulegen, bezeichnet den ersten Schritt zur Klärung der Haltbarkeit dieser Idee, die manchem wie eine Umsturzidee unbehaglich in die Glieder fahren dürfte. Sie wird, da sie einmal aufgetaucht ist, gewiß in nächster Zeit auf Grund eines noch erweiterten Materials der Gegenstand lebhafter Erörterungen werden und bleiben, die voraussichtlich mit manchem landläufigen Irrtum und mancher nur aus Bequemlichkeit festgehaltenen Lieblingsmeinung erbarmungslos aufräumen werden. Der Nötigung des Umlernens einiger Kardinalpunkte dürfte man sich nicht mehr lange entziehen können. Mit jenen Fragen, die Strzygowski in den Darlegungen über mesopotamische Kunst im Städtedreieck Edessa-Amida-Nisibis, über sassanidische, arabische und byzantinische Kunst berührt, wird man sich endgültig abfinden müssen. Strzygowski hält Mschatta für einen Palast, der wie jener in Spalato befestigt und für eine Besatzung eingerichtet war. Die Annahme, daß es als Palast eines gassanidischen Fürsten im 4. bis 6. Jahrhundert erbaut sei, deckt sich nicht ganz mit dem Ansatze von Schulz. Diese Divergenz der Meinungen zweier Forscher, die sich mit dem gleichen Gegenstande eingehendst beschäftigt haben und doch in einer so wichtigen Frage nicht zur Übereinstimmung gelangten, beleuchtet scharf die Wahrscheinlichkeit des Einspruchs gegen andere vielleicht im ersten Augenblicke sogar bestechende Anschauungen Strzygowskis. Mschatta bot dem Bekämpfer der Ansicht, daß die abendländisch-romanische Kunst in direkter Linie aus der altchristlich-römischen hervorgegangen sei, den Anlaß zu zeigen, daß es ebensowenig angehe, die sassanidisch-islamische Kunst als einen Zweig der spätrömisch-byzantinischen hinzustellen. Die ererbte und anerzogene Anschauung von der Einheitlichkeit der Kunstentwickelung auf ausschließlich antiker Grundlage darf bereits als ernstlich erschüttert bezeichnet werden. Dazu haben die Publikationen Strzygowskis, zuletzt sein »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte«, wesentlich beigetragen. Seine Mschatta-Studie, die weit über das Denkmal selbst hinausgreift und die Ausblicksmöglichkeit in bisher wenig oder gar nicht beachtete Gebiete erweitert, gehört zu den besten Beiträgen der an Vortrefflichem so reichen preußischen Jahrbücher; die kunstwissenschaftliche Forschung wird an diese Arbeit zweifellos manch andere Untersuchung anknüpfen und lange und oft darauf zurückgreifen, da das Interesse an der fachmännischen Klärung der Kunstzustände des Orients während der ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung sich erheblich gesteigert hat.

Die Abhandlung Wulffs über »Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco im Kaiser Friedrich-Museum« verfolgt aktenmäßig die Geschichte des interessanten Kunstwerkes, das 1843 den königlichen Museen in Berlin zugewiesen wurde, und bestimmt seinen kunstgeschichtlichen Wert. Hier ist bereits die Scheidung der in Byzanz von verschiedenen Seiten aufgesammelten Typen nach theologischen Gesichtspunkten vollzogen; die Gebilde des über-

reichen Phantasieschaffens der altchristlichen Kunst des Morgenlandes erscheinen vereinigt, gesichtet und aus der religiösen Idee heraus fortentwickelt. Von diesem Gesichtspunkte aus bereichert das Mosaik von S. Michele die Erkenntnis von dem religiösen Denken, von dem künstlerischen Empfinden und von der Entwickelungsrichtung der Kunst jener Zeit. Wulff versteht es, dies überzeugend festzustellen.

Die Abhandlungen des Beiheftes erschließen hauptsächlich höchst wertvolles urkundliches Material. Unter den »Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino« faßt Georg Gronau auf Grund der Akten des Florentiner Staatsarchives Tizian in seinen Beziehungen zum Hofe von Urbino ins Auge. Er stellt die Liste der Schöpfungen des großen Venezianers zusammen, die sich bestimmt auf Bestellungen der Roverefürsten zurückführen lassen, und teilt die dafür maßgebenden archivalischen Belege mit. Cornelius von Fabriczy reiht seinem chronologischen Prospekte der Lebensdaten und Werke des »Michelozzo di Bartolomeo« äußerst wertvolle Erläuterungen und Quellenbelege an, die in den hochinteressanten Urkundenbeilagen ungemein wichtige Ergänzungen finden. Überall sieht man den vorzüglichen Kenner der italienischen Kunst und ihrer verläßlichsten Nachweise, der nicht nur zum Lebens- und Schaffensgange des Meisters, sondern auch zur Geschichte vielgerühmter Kunstwerke viel Neues beibringt. In dem kurzen Schlußartikel führt Fabriczy Vincenzo da Cortona, einen bisher völlig unbekannten Künstler der Renaissance, der 1493 mit der Herstellung von Festungsbaumodellen in Neapel beschäftigt war, 1502 die Werkstätte des Malers Luca Signorelli in Cortona geschenkt erhielt und 1517 die Herstellung des heute noch erhaltenen Gestühles im Kirchlein del Gesù zu Cortona übernahm, selbst mit einem, allerdings nicht gerade bedeutenden Werke in die Kunstgeschichte ein.

So repräsentieren Hauptheft und Beiheft eine wissenschaftlich bedeutsame Festgabe zur Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums, vollauf würdig des seltenen Anlasses der Erschließung einer für die kunstgeschichtliche Forschung wichtigen neuen Stätte. *Joseph Neuwirth.*

K. G. Stephani Dr. ph., *Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung.* Baugeschichtliche Studien auf Grund der Erdfunde, Artefakte, Baureste, Münzbilder, Miniaturen und Schriftquellen I. 448 S. 8° mit 209 Abb. Leipzig 1902. Baumgärtner. 12 M. II. 705 S. mit 454 Abb., ebenda 1903. 18 M.

Diese beiden Bände sind nur als Vorarbeit zu einer Geschichte des *romanischen* Wohnbaues gemeint und sollen nach des Verfassers Absicht noch nicht die genetische Entwickelung, sondern nur eine Stoffsammlung hierzu bieten. Wir erhalten eine Reihe Einzelbilder in historischer Folge. Zusammenhänge und Verbindungslinien herzustellen, Lükken und Widersprüche auszugleichen, bleibt vorläufig dem Leser überlassen. Doch ist der Verfasser im zweiten Band mehr und mehr aus seiner Reserve herausgetreten und hat vom Recht der Rekonstruktion immerhin bescheiden Gebrauch gemacht. Dies ist für ein systematisches Werk gar nicht zu umgehen. Denn der Bestand an wirklichen Hausaltertümern der ältesten Zeit ist so minimal, daß unsere Kenntnis großenteils auf sekundären Quellen beruht, die schließlich ihren Wert und ihre Deutung nur in der subjektiven Auffassung des Forschers erhalten. Man kann dem Verfasser das uneingeschränkte Lob spenden, daß er die entlegensten Hilfsmittel aufgesucht, eine geradezu riesenhafte Literatur verarbeitet und dem verwüsteten Boden alles abgerungen hat, was menschenmöglich ist. Hier ist zunächst eine gedrängte Übersicht des umfangreichen und interessanten Inhalts.

Für die vorgeschichtliche Zeit lassen sich an den Hausurnen die verschiedenen Typen der Erdhütte, des Zeltes, der Jurte und des primitiven Giebelhauses gewinnen. Als Nomaden auf knarrenden Wohnwagen treten uns Cimbern und Teutonen entgegen, als Halbnomaden die deutschen Cäsars und Tacitus', die in Sommer- und Winterhäusern (Block- und Riegelbauten) teils einzeln, teils in Haufendörfern siedelten und sich in Burgwällen (»Städten«) schützten. Auf der Markussäule lernen wir die Stabjurten der Markomannen kennen. Dagegen hausten Alamannen am Main nach Ammians Bericht »ganz ordentlich nach römischer Sitte«, wohl nur zufällig, denn die aufgegrabenen Höfe bei Großgartach lassen nichts vom Einfluß der römischen villa rustica erkennen. Für die Westgoten bietet lediglich der Wortschatz des Ulfilas in der Bibelübersetzung eine dürftige Quelle, für die Mösogoten wird der Palast des Attila nach Priscus mit zweifelhaftem Recht herangezogen, weil er »vielleicht von einem Mösogoten erbaut war«. Haben die Westgoten in Spanien, die Vandalen in Afrika, die Burgunden in der Sabaudia keine Spuren hinterlassen, so sind die Ostgoten mit den Bauten Theodorichs in Verona und Ravenna recht stattlich vertreten. Über den Betrieb bei den Longobarden unterrichten uns die Edikte Rothars 643 und Liutprands 712—44. Bei den Franken läßt die Lex Salica den weiten Bauernhof erkennen, doch nahmen sie in Gallien bald die höheren Formen des römischen Landhauses, wie auch des städtischen mehrstokkigen Steinhauses und der ummauerten Burg auf und erreichten unter den Merowingern eine verhältnismäßig hohe Kultur des Wohnbaus (Pfalz in Aachen, Torhalle in Lorsch). Sehr spärlich ist es, was die bayerischen und alamannischen Volksgesetze über den Wohnbau dieser Stämme und der Heliand über das niedersächsische Haus verraten. Für die Nordgermanen wird die mehrteilige Hütte Islands und der skandinavische Blockbau mit seinen Typen (búr, stofa, skali, eldhus) herangezogen; die Angelsachsen sind durch die Halle Heorot nach Beowulf vertreten, die Normannen durch ihre Holzhäuser auf den Teppichen von Bayeux.

In karolingischer Zeit steht der Wohnbau zunächst noch ganz unter römischen Einflüssen, voran die Klöster, deren Plan etwa dem Grundriß des römischen Lagers entspricht. Die bekannten Beispiele Fontanella, Centula, St. Gallen werden besprochen, letzteres sehr ausführlich und instruktiv nach allen einzelnen Gebäuden. Sind wir für die Landgüter Karls des Großen auf die etwas schematischen Berichte seiner Inspektoren angewiesen, so sind von seinen großen Pfalzen Aachen, Ingelheim, Nimwegen noch ziemliche Reste erhalten (hierbei ist Aachen, wesentlich nach Mustern des St. Gallener Planes rekonstruiert) und auch von den kleineren ist eine in Kirchheim in Aufgrabung begriffen. Sehr wenig wissen wir über die Städte und die Haustypen dieser Zeit, soweit nicht Miniaturen und Münzbilder aushelfen. In sächsischer Zeit beginnt sich allmählich der nationaldeutsche Charakter des Wohnbaues zu entfalten, weniger in der Klosterkunst (Farfe, Hirsau) als vielmehr in den Burgen, Pfalzen und Städten. Für die Burgen wird nur ein gültiges Beispiel, die Frankenburg bei Rinteln, ein ummauerter Ringwall, beigebracht, für die Pfalzen Goslar, für die Stadtbilder Worms, Regensburg und Merseburg. Unter den »Haustypen« treffen wir ein- und mehrstockige Holzhäuser nach Miniaturen und Münzen, steinerne Wohntürme, wie den »Römerturm« in Regensburg und das »Propugnaculum« in Trier und schlichte Wohnhäuser, wie das »graue Haus« in Winkel. — Zu jedem dieser Abschnitte ist ein Kapitel über die mutmaßliche oder nachweisliche Technik und die dekorativen und praktischen Einrichtungen,

ein zweites über das Mobiliar mit seinen Einzelformen hinzugefügt.

Der Verfasser verfügt über einen angenehmen, leichtflüssigen Stil mit Neigung zu umständlicher Breite und zu allerhand Seitensprüngen, die es dem Leser sehr erschweren, den jeweiligen Kern der Sache zu fassen. Wir müssen uns manchmal durch peinlich genaue Beschreibungen z. B. des Kaiserpalastes und des römischen Hauses in Trier, der Pfalz in Goslar und andere hindurchwinden, um schließlich zu erfahren, daß die Übung vergeblich war. Mehrfach wird Zusammengehöriges zerrissen. Zum vorgeschichtlichen Haus des ersten Kapitels kommen die wertvollsten Ausführungen erst weit später I. 134, 251, 261. Über den römischen Wohnbau wird in drei großen Abständen I. 141, 254, II. 224 gehandelt. Ausgrabungsberichte, wie die über Altenmünster und Kirchheim, schließen ohne ein Wort weiterblickender Orientierung. Ohne ernstliche Begründung werden gutbezeugte sächsische Pfalzen, wie der »hohe Schwarm«, beiseite geschoben, andere Bauten, wie der »Römerturm« und das »graue Haus«, mit den deutlichen Merkmalen des entwickelten romanischen Stils, in diese Epoche eingeführt. Der Abschnitt über das sächsische Kloster ist an sich dürftig, unzureichend und durch Hagers Forschungen (in Zeitschrift für christliche Kunst XIV. 97. ff.) weit überholt. Befremdend wirkt es, daß mit keinem Wort der Steinsetzungen nnd Dolmen, wenn auch nur wegen der technischen Leistungen, gedacht wird. Ebenso vermisse ich eine Bemerkung über Burgscheidungen, die Residenz der thüringischen Könige, deren feste Mauern Widukind, deren »hochragende Giebel und rötlich leuchtende Dächer« Fortunatus in der Klage der Radegundis erwähnt. Schließlich kann nicht verschwiegen werden, daß gegen die Ausnützung der Miniaturen für Bauformen das stärkste Mißtrauen am Platz ist. Wir wissen, daß die Miniaturen bis ins 12. Jahrhundert von der Kopierung antiker Vorbilder lebten. Ihre Häuser, Burgen und Städtebilder haben bestenfalls den Wert einer Theaterarchitektur. Selbst ihr Mobiliar und Ornament kann nicht kritisch genug benutzt werden.

Ein erster Gang im unbekannten Land führt nicht sogleich zu reinlichen und unbestrittenen Zielen. Und die wenigen bedenklichen Anmerkungen werden dem Herrn Verfasser hoffentlich nur die innere Teilnahme bezeugen, die seine Arbeit verdient und die gespannte Erwartung, welche man der Fortsetzung seiner Forschungen entgegenbringen darf. *Bergner.*

Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band I. Von *Max Schmid*, Aachen. Mit 262 Abbildungen im Text und 10 Farbendrucktafeln. Leipzig, E. A. Seemann, 1904. Lex. 8⁰, 358 S., geh. 8 M., geb. 9 M.

Es war ein unstreitig sehr glücklicher Gedanke der Verlagsbuchhandlung, den Plan des so beliebt gewordenen Handbuches der Kunstgeschichte von Anton Springer, welches mit dem 18. Jahrhunderte abschließt, durch eine umfassende Darstellung des Entwickelungsganges der Kunst im 19. Jahrhunderte auszuweiten. Ein solches Unternehmen entspricht bei dem Anwachsen des Interesses weiter Kreise für die Gegenwartskunst einem längst empfundenen Bedürfnisse und ist freundlicher Aufnahme im vorhinein sicher, wenn die Darstellungsgabe des Bearbeiters den so abwechslungsvollen Stoff gut zu gliedern, anziehend zu behandeln und durch ein charakteristisch gewähltes, modernen Illustrationsansprüchen möglichst einwandfrei entsprechendes Anschauungsmaterial auch im Bilde näher zu rücken versteht.

Diese Vorzüge wird man dem ersten Bande der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts von Max Schmid unstreitig zuerkennen dürfen. Er behandelt die Kunst ungefähr bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die Romantik und die verschiedenen Formen des neuen Klassizismus, indes der zweite Band der Neubelebung der Renaissance und verwandter Stilformen, der dritte der Befreiung von der Altmeisterkunst und den neuzeitlichen Kunstbewegungen gewidmet sein soll. Gegenüber der Vierbändigkeit des Springerschen Handbuches, welche die Gesamtentwickelung der Kunst von ihren noch stammelnden Anfängen bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts bewältigt, mag die Dreibändigkeit für das 19. Jahrhundert allein im ersten Augenblicke vielleicht überraschen. Allein sie wird verständlich im Hinblicke auf die wirklich schier unübersehbare Fülle von Werken und Meistern, welche selbst bei rigoroser Auswahl des für Klarlegung bestimmter Strömungen und für überzeugende Charakteristik führender Persönlichkeiten unbedingt Notwendigen sich nahezu unabweislich aufdrängt. Dabei ist nicht zu vergessen, daß die Gegenwartsmenschen über die nicht so weit von ihnen abliegenden Kunstverhältnisse, in welchen sich manche Wurzeln der Tagesbestrebungen verzweigen, im allgemeinen doch etwas eingehender unterrichtet werden wollen als über mitunter schwankende Hypothesen betreffs der Kunstschöpfungen altersgrauer Vorzeit. Freuen wir uns daher der Aussicht, in dem neuen Werke von dem Wesentlichen der Kunst des 19. Jahrhunderts möglichst viel Charakteristisches zu sehen und zu hören.

Der erste Band wendet sich nach Würdigung der Kunst der romanischen und germanischen Länder bis 1789 der Kunstbewegung Frankreichs im Revolutionszeitalter und unter dem ersten Kaiserreiche, sowie dem deutschen Neuklassizismus zu. Die Darstellung der englischen Kunst von 1800 bis 1850 bewegt sich fast in den gleichen Zeitgrenzen wie die französische, belgische und deutsche Kunst von 1815 bis 1848, bezw. 1850. Die Gleichheit der Einteilungsgrundsätze, welche in den Unterabschnitten die Baukunst der Malerei und Bildnerei vorausstellen, unterstützt die Übersichtlichkeit der durchwegs ansprechenden und sehr empfehlenswerten Arbeit.

Im allgemeinen berührt die ruhige Sachlichkeit, welche nicht auf geistreichelnden Umsturz alles bisher Gültigen hinausläuft, ungemein angenehm und bestärkt die Empfindung, daß der Verfasser mit ebenso viel Sachkenntnis wie Sorgfalt sich zur Selbständigkeit eines wohlbegründeten Urteils erfolgreich emporringt. Ohne auf neue Entdeckungen direkt auszugehen, bietet er doch viel Neues, versteht den Pulsschlag der Zeit zu fühlen und auch im Leben und Schaffen der Künstler meist überzeugend zu deuten. Manch kluger Hinweis auf bisher weniger Beachtetes erhellt blitzartig den immer fesselnden Gang der Darstellung und vermittelt die Feststellung neuer, wichtiger Beziehungen.

Die Verlagsbuchhandlung hat in der Ausstattung des Buches, besonders in der Herstellung der instruktiven Farbendrucktafeln, das ihrige getan, um das neue Unternehmen schon durch das Bestechende seines Äußeren beim Publikum vorteilhaft einzuführen. Ein endgültiges Urteil über den Wert des Ganzen muß dem Abschlusse des wirklich verheißungsvoll begonnenen Werkes vorbehalten bleiben. *Joseph Neuwirth.*

Deutsche und niederländische Holzbildwerke im Berliner Privatbesitz. 50 Tafeln in Lichtdruck. (Leipzig, Karl W. Hiersemann.)

Die Berliner kunstgeschichtliche Gesellschaft hat stets eine ihrer Aufgaben darin gesehen, den Berliner Privatbesitz an Werken älterer Kunst der allgemeinen Kenntnis und der Forschung zugänglich zu machen, durch Ausstel-

lungen und Publikationen, ähnlich wie der Burlington Fine Arts Club in London, wenn auch natürlich in bescheidenerem Umfange. Eine vor kurzem herausgegebene Mappe, die zuerst für die Mitglieder der Gesellschaft bestimmt, in 100 Exemplaren jetzt durch den Buchhandel angeboten wird, enthält in vortrefflich gelungenen Lichtdrucken, mehr als 100 Holzbildwerke, deutsche und niederländische, zumeist aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Buchsschnitzereien, wie überhaupt Arbeiten der Kleinkunst sind ausgeschlossen.

Das Werk ist *Wilhelm Bode* zugeeignet und ihm bei Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums überreicht worden.

Die Wahl gerade dieser Gruppe von Kunstwerken wurde bestimmt durch das gesteigerte Interesse, das die Privatsammler neuerdings der deutschen Skulptur entgegenbringen. Wenn in früheren Jahrzehnten die Sammler höheren Ranges fast ausschließlich die kunstvollen Schnitzereien in kleinem Maßstab suchten, so ist in jüngerer Zeit die höhere Schätzung der auf den Markt kommenden Statuen und Reliefs, der membra disiecta von deutschen und niederländischen Altären, nicht zu verkennen. Die Preise sind erheblich gestiegen, und eine verständige Differenzierung der Preise mit Rücksicht auf die Qualität ist eingetreten. Symptomatisch erscheint das erfolgreiche Bemühen der Louvreverwaltung, diese Gattung nicht unrepräsentiert zu lassen. Ist die Wandlung zum Teil auch darauf zurückzuführen, daß das Material aus jenen Gruppen, die die Privatsammler bevorzugten, z. B. Bronzen der italienischen Renaissance, auf dem Kunstmarkt beinahe verschwand, so daß die Sammelneigung auf andere Gebiete geleitet wurde, so bleibt als erfreuliches Zeichen die Wendung von sauberer Kleinkunst zum Freieren und Größeren und die Wendung zu der charaktervollen Herbheit der deutschen Holzbildwerke.

Da das Gebiet relativ eng begrenzt ist, vermochte die Publikation eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen. Fast alles Gute, was in Berliner Privathäusern zu finden war, konnte aufgenommen werden.

Die abgebildeten Stücke sind erst in den letzten Jahrzehnten, zumeist aus dem Münchener Kunsthandel, nach Berlin gekommen. Von den älteren Berliner Sammlern — älteren freilich nur für Berliner Verhältnisse — hatte Herr Hainauer in sein Haus, dessen Ruhm auf den italienischen Bildwerken der Frührenaissance beruht, wenige deutsche Holzbildwerke aufgenommen, während Herr v. Kaufmann schon eine größere Anzahl als natürliche Dekoration seiner an deutschen und niederländischen Gemälden sehr reichen Sammlung wählte.

Eine auf Holzbildwerke gerichtete Sammlerneigung haben die Herren Geheimrat J. Lessing, Gustav Salomon und Wilhelm Gumprecht, in jüngster Zeit James Simon und Benoit Oppenheim betätigt. Im Hause des Herrn Oppenheim hat sich eine mit besonderer Sorgfalt gewählte Gruppe von Bildwerken, niederländischen, deutschen und französischen, zusammengefunden.

Von einem prächtigen Tiroler Altar, den Herr Dr. Krüger besitzt, abgesehen, handelt es sich fast nur um Fragmente, Stücke aus Altarwerken, Fragmente auch in *dem* Sinne, daß die alte Polychromie zumeist nur teilweise und oft gar nicht erhalten ist. Doch besteht ein sehr wesentlicher Teil unseres Materials zur Kenntnis der deutschen Skulptur aus solchen, dem alten Zusammenhang wie dem Heimatsort entrissenen, Überbleibseln. Gerade das Beste fiel oft diesem Schicksal anheim, während Gröberes verschont blieb. So weit der Kunsthandel an der Zerstreuung der Bildwerke mitarbeitete, ist dies natürlich.

Die von einem katalogisierten Text — von Max J. Friedländer — begleiteten Tafeln enthalten mit ganz wenigen Ausnahmen *unpublizierte* Monumente, so daß reiche Anregung davon erhofft werden darf. In jüngerer Zeit ist ja eine an verschiedenen Stellen einsetzende Bemühung der Geschichte der deutschen Plastik zugewandt; das neue Material wird dankbar begrüßt und wissenschaftlich verwertet werden.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

The Burlington Magazine. February 1905. Charles Ricketts, Watts at Burlington House. — Lionel Cust, Notes on pictures in the royal collections. Article VI: Paintings by Lucas Cranach. — Julia Cartwright, The drawings of Jean-François Millet in the collection of the late Mr. James Staats Forbes. Part. IV: Portraits. — R. L. Hobson, Early Staffordshire wares illustrated by pieces in the british museum. Article V: The Whieldon period. — M. Jourdain, The lace collection of Mr. Arthur Blackborne. Part. IV: Milanese laces. — Campbell Dodgson, Alexander's journey to the sky: a woodcut by Schäufelein. — R. S. Clouston, Minor english furniture makers of the eighteenth century. Article V: The society of Upholsterers and cabinetmakers. —

Kunst und Kunsthandwerk. VIII. Jg. Heft I: Baronin von Keudell, Joseph Crawhall. — Alois Riegl, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. — A. Brüning, Kupferstiche als Vorbilder für Porzellan. — Ausstellung von Studienarbeiten staatlicher kunstgewerblicher Unterrichtsanstalten. — Innere Einrichtung des Neubaues für das nordische Museum in Stockholm. — Ausstellung von Gegenständen der kunstgewerbl. Hausindustrie und der Volkskunst im k. k. öster. Museum. — L. Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben. —

Gazette des beaux arts. März 1905. Georges Bénédite, La nouvelle salle des antiquités egyptiennes et le Mastaba d'Akhouthotep au musée du Louvre. — Salomon Reinach, Le »Blessé défaillant« de Crésilas. — M. A. de Molin, La Manufacture de porcelaine de Nyon (1781 bis 1813). — Clément-Janin, Artistes contemporains: Paul Renouard. — Charles Saunier, »La mort de Sénèque« de Louis David. — M. Louis Hourticq, Un amateur de curiosités sous Louis XIV.: Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, d'après un manuscrit inédit (2. article). — M. William Ritter, L'art moderne à Praque.

Onze Kunst. Februar 1905. Jos. Destree: Het oude Koperwork op de Tentoonstellingen te Dinant en te Middelburg. — Uit Amsterdam: Collectie Drucker. — Bij van Gogh. — Theofiel de Bock.

Art et Décoration. Februar 1905. Léonce Bénédite: Felix Bracquemond. — Léonce Bénédite, Exposition de A. Rodin. — E. Monod-Herzen, Méthode de composition ornamentale de E. Grasset. — Roger Marx, Bas-relief d'A. Charpentier. — E. Grasset, Concours de salle à manger.

Die graphischen Künste. 28. Jg. Heft 2. Campbell Dodgson, Frank Brangwyns Radierungen. — Paul Hartwig, Eine Vorarbeit Anselm Feuerbachs zum zweiten (Berliner) Symposion des Platon. — Felix Hollenberg, Heinrich Seufferheld. — Clement-Janin, Louis Legrand.

Kunst und Handwerk. 1905. Heft 5. Das Franciska-Andrássy Mausoleum im Kraszna-Horka-Váralja. — Internationale Gesellschaft für Hebung des Zeichenunterrichts.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 19. 24. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE NEUEN ERWERBUNGEN DER BERLINER NATIONALGALERIE

In dem größten der Säle, die ehemals der Raczynski-Sammlung eingeräumt waren, sind jetzt für kurze Zeit die neuen Erwerbungen der *Nationalgalerie* vereinigt. Nicht so umfangreich wie die Ausstellung von 1901, deren größten Teil die Schenkung der Königsschen Erben ausmachte, steht die jetzige ihr an Güte nicht im mindesten nach. Die Bestrebungen des Direktors der Galerie treten diesmal sogar noch deutlicher hervor. Statt wie das Luxembourg-Museum ein Sammelsurium aller möglichen Namen und Richtungen zu geben, will er in erster Linie die markantesten Persönlichkeiten reich und in allen wichtigen Phasen ihres Schaffens vertreten haben, und statt die jeweiligen Modebilder anzukaufen, ist er bemüht, diejenigen Werke zu erwerben, die auf den Gang der Entwickelung bestimmend eingewirkt oder doch nach irgend einer Richtung hin einen Fortschritt bedeutet haben. Dem ersteren Bestreben dient vor allem *Böcklins* große »Kreuzabnahme« von 1876, die jetzt zuerst die Blicke auf sich zieht. Sie wird in ihrer herben Größe eine ganz neue Note in den schon so reichen Böcklinsaal bringen und ein höchst interessantes Gegenstück zu der elegischen Pietà bilden. Auch wer nicht mit den Böcklin-Enthusiasten durch dick und dünn geht, wird zugeben müssen, daß es sich hier um eins der allermerkwürdigsten Bilder des 19. Jahrhunderts, um eins jener Werke handelt, die unbedingt in eine öffentliche Sammlung gehören. Übrigens sollten die Werke Böcklins nunmehr dem Streite der Parteien entrückt werden. Ich habe das Gefühl, daß man die Kreuzabnahme objektiv und historisch betrachten kann wie das Werk eines alten Meisters, von dem die Schwächen ebenso unzertrennlich sind wie die Vorzüge. Die knieende Maria, die ihre Hände seitlich gegen das Gesicht preßt, als wollte sie es vorm Zerspringen schützen, gehört zu den unvergeßlichsten Gestalten der Kunst; so etwas erfindet nur ein ganz Großer. Die *Leibl*-Sammlung der Galerie wird durch eine Bäuerin mit ihrem Kinde aus des Meisters bester Zeit ergänzt; rechts und links davon hängen zwei große Stilleben von seinem Jugendfreunde *Karl Schuch*, die an Kraft der Malerei und diskreter Tonschönheit in Deutschland kaum ihresgleichen finden. Bei beiden ist ein grobleinenes Tischtuch mit Zinngeschirr dargestellt, dazu gesellen sich auf dem einen rotwangige Äpfel, auf dem andern ein Hummer. Fast eine ganze Wand wird von vier Bildern, zwei Porträten und zwei Landschaften, des prächtigen Österreichers *Waldmüller* eingenommen, die alle freudig zu begrüßen sind und von denen zum mindesten eins, eine große Praterlandschaft, ein großes Meisterwerk ist. Bei den mit unglaublicher Sorgfalt durchgeführten und doch durchaus nicht kleinlich wirkenden Bäumen muß man an van de Velde, bei dem duftigen Hintergrunde etwa an frühe Bilder Corots denken. Gegenüber hängen drei Bilder von dem Berliner *Hummel*, die für unsere Vorstellungen von der Entwickelung der Berliner Malerei höchst wichtig sind. So naiv uns diese »Granitschale im Lustgarten«, das »Schleifen der Granitschale« und die »Schachpartie« in vielem anmuten, sie zeigen, daß es in Berlin auch außer Schadow und Krüger Männer gab, die unbeirrt von Klassizismus und Romantik der Natur zu Leibe gingen. Addiert man zu dieser frischen und unbekümmerten Naturanschauung ein wenig Genie, so erhält man die Bilder Menzels aus den vierziger Jahren, bei denen soviel von Impressionismus gefabelt wird. Die Studien aller guten Künstler sind »Impressionen«. Ähnliche Betrachtungen kann man bei dem reizenden kleinen Bildchen des ehemaligen Wiener Akademiedirektors *Engert* anstellen, das eine junge Frau in einer Laube darstellt. Von älteren Bildern sind außerdem eine an Dupré erinnernde Landschaftsskizze von *Brendel* und eine wundervoll kräftige italienische Landschaft aus den sechziger Jahren von *Heinrich Ludwig* erworben worden. Die zeitgenössischen Maler fallen dagegen ein wenig ab. *Thomas* Landschaft gehört nicht zu seinen besten Bildern, *Gustav Wendlands* lichterfülltes Interieur »Botschaft von hoher See« und *Oskar Frenzels* »Stiere im Wasser«, die auf den Ausstellungen in Düsseldorf und Berlin recht vorteilhaft wirkten, nehmen sich hier im Museum etwas aufdringlich aus, da die Durchführung nicht ganz den großen Formaten entspricht. — Unter den deutschen Bildwerken steht *Gauls* bronzener Löwe obenan, der wie die schon früher geschaffene Löwin zu den wenigen wahrhaft monumentalen Tierstatuen der modernen Kunst gehört. Die Berliner Plastik vertreten außerdem *Constantin Starck* mit seiner anmutigen, von der letzten Ausstellung am Lehrter Bahnhof her bekannten Mädchenstatue »Die Quelle«

und *Ludwig Vordermeyer* mit einem prächtigen bronzenen Hahn, die Münchener *Adolf Hildebrand* mit der von der Familie geschenkten Büste von *Werner von Siemens.* Ferner finden wir einen St. Georg in getöntem Marmor und Granit von *Hugo Kauffmann* und Statuetten von *Taschner* und *Lobach.* Von *Rodins* »Denker« ist schon in der letzten Nummer der »Chronik« die Rede gewesen. Sehr glückliche Erwerbungen sind die prächtigen Vertreter der Antwerpener Gilden von *Julian Dillens,* dem kürzlich verstorbenen genialsten Vertreter der dekorativen Plastik in Belgien, und die lebensvolle Büste dieses schönen Menschen von *Lagae.* Ausgezeichneten Zuwachs hat endlich die Abteilung der Handzeichnungen durch Werke von Schadow, Weitsch, Buchhorn, Kobell, Alt, Menzel, Schwind, Franz Meyerheim, Thöny, Otto Fischer und vor allem Käthe Kollwitz erhalten. *G.*

RUDOLF KANN UND SEINE SAMMLUNGEN

In Paris starb am 14. Februar im fast vollendeten sechzigsten Jahre der eifrigste und erfolgreichste Sammler alter Gemälde seit der Zeit des Marquis of Hertford, Rudolf Kann. Sohn eines sehr wohlhabenden Frankfurter Kaufmanns war er einige Jahre nach dem Kriege von 1870 nach Paris übergesiedelt, um hier mit seinem älteren Bruder Moritz eine Bank zu begründen. Als anfangs der achtziger Jahre in Südafrika die ersten großen Gold- und Diamantenfunde gemacht wurden und die Ausbeutung der großen Schätze durch Minen begann, für die in Europa das Kapital gesucht wurde, übernahm Rudolf Kann die Einführung der shares dieser Minen in Frankreich. Seinem richtigen Blicke verdankte er es, daß er dazu von vornherein mit Männern in Verbindung trat, welche am Kap selbst in harter Arbeit ihre Erfahrungen gesammelt hatten und Verständnis und Energie zur Ausnützung derselben bewiesen. In nächste Beziehung trat er namentlich mit Jules Porges und später mit Alfred Beit und Julius Wernher, eine Beziehung, die auch für die Gestaltung des Lebens dieser Männer von Bedeutung geworden ist. Die Anregung zum Sammeln von Kunstwerken erhielt Kann, nachdem ihm die Mittel hierzu reichlich zur Verfügung standen, durch den Kreis von Verwandten und Freunden, in dem er in Paris lebte. Seine ersten Gemälde alter Meister, die ihn stets das eigentliche Ziel beim Sammeln blieben, erwarb er vor nahezu dreißig Jahren unter der Leitung seines Bruders Moritz, der als älterer Sammler schon reichere Erfahrungen hatte. Die engen Beziehungen zu diesem einzigen Bruder sind stets die gleichen geblieben, sind aber von Fernerstehenden meist sehr falsch beurteilt worden. Moritz, um mehrere Jahre älter, hat Rudolf stets als Baby und als seinen Schutzbefohlenen betrachtet, auch beim Sammeln, wo beide ihr Leben hindurch Konkurrenten blieben. Er konnte daher, wenn der jüngere Bruder Erwerbungen machte, ohne ihn zu fragen, oder die seine volle Zustimmung nicht hatten, sich sehr abfällig über diesen äußern; nichtsdestoweniger waren sie stets gute Freunde, und der jüngere hat im Leben seine Abhängigkeit vom älteren und seine Anhänglichkeit an ihn nie verleugnet. Bauten sie doch auch schließlich das schöne Doppelpalais in der Avenue d'Jéna, dessen Fertigstellung in den Sammlungsräumen des Moritzschen Hauses Rudolf leider nicht mehr erleben sollte.

Seit etwa zwanzig Jahren lebte Rudolf Kann fast ganz der Kunst und dem Sammeln. So leidenschaftlich er dabei war, so vorsichtig war er doch. Er liebte es, erst alle schlechten Eigenschaften eines Bildes hervorzuheben und sich klar zu machen, und entschloß sich daher sehr schwer, besprach auch fast jeden Ankauf mit seinen Freunden. Jahrelang hat man Schreiber dieser Zeilen als seinen Ratgeber bezeichnet; später, als Krankheit mich am Reisen verhinderte, hat mein Kollege Lippmann diesen Platz eingenommen; lange stand ihm, neben seinem Bruder, auch Charles Sedelmeyer mit Rat und Tat zur Seite: aber die Entscheidung hat Kann doch schließlich immer selbständig getroffen, er fragte nur, um seine Skrupel beseitigt zu sehen. Wenn auch andere ihm bei der Zusammenbringung geholfen haben, so gebührt der Ruhm seiner Sammlung ihm allein; seinem Geschmack, seiner vorsichtigen Wahl, seinem künstlerischen Blicke verdankt die Sammlung die Gewähltheit und glückliche Mannigfaltigkeit und die geschmackvolle Installierung und Aufstellung, Eigenschaften, in denen sie durch keine andere Privatsammlung übertroffen, ja kaum erreicht wird.

Rudolf Kann benutzte jede Gelegenheit zu einem vorteilhaften Kauf; auf fast allen größeren Versteigerungen in Paris und London und bei zahlreichen Kunsthändlern in Frankreich wie in England, in Italien, Spanien und Deutschland, selbst in Rußland hat er seine Erwerbungen gemacht. Bei seinen Ankäufen war er keineswegs verschwenderisch; er wußte sogar billig zu kaufen und hat sehr hohe Preise nur ausnahmsweise gezahlt, wenn er, wie zur Beschaffung von passenden Statuen für sein neues Palais, auf keine andere Weise das Gewünschte bekommen konnte. Seine ursprüngliche und bleibende Vorliebe waren die holländischen Meister, vor allem Rembrandt, den er recht eigentlich erst salonfähig in Paris gemacht hat. Später hat er, namentlich zur dekorativen Ausstattung seiner Räume, die streng im Stil Ludwigs XIV. und XV. gehalten sind, auch französische Gemälde gekauft; und wie so viele erste Sammler gewann er mit der Zeit besondere Freude an den Primitiven, den alten Italienern wie den alten Niederländern, die er in einem besonders ausgestatteten Raume aufstellte. Für die würdige Inszenierung dieser Sammlung hat er, schon lange ehe er zu bauen begann, hervorragende Möbel und Dekorationsstücke erworben und bei ihrer Auswahl, gerade wie bei den Gemälden, auf beste Qualität und tadellose Erhaltung gesehen. Seine Gobelins, seine Louis' XV.- und Louis' XVI.-Möbel, seine Bronzen und Porzellane stehen daher den eigentlichen Kunstsachen nicht nach und tragen zu der vornehmen, prächtigen Wirkung der Räume sehr wesentlich bei, deren Genuß dem Verblichenen die schweren Leiden der letzten Jahre verhältnismäßig leicht und ohne Klagen tragen ließ.

Über die Sammlung selbst habe ich vor einigen Jahren in dem Text zu dem von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien herausgegebenen Prachtwerke ausführlich Rechenschaft gegeben. Hier muß ein kurzer Überblick genügen. Den Clou der Sammlung bilden die Gemälde von Rembrandt, ein volles Dutzend, noch einmal so viel wie in den für Rembrandt nächstbedeutenden Privatgalerien, und zwar sämtlich gewählte Stücke aus den fünfziger und vom Anfang der sechziger Jahre. Darunter Meisterwerke wie der »Pilatus«, die »Samariterin am Brunnen«, der »Philosoph an der Büste Homers«, das entzückende Titusbild, das Porträt der Hendrikje, die herrliche Frau mit der Nelke und eine ganze Reihe malerischer Studienköpfe. Daneben die großen Sittenbildmaler der Nachfolger Rembrandts: Maes, Vermeer und P. de Hooch in je einem trefflichen Werke; von Metsu sein unbestrittenes Meisterwerk, der Besuch bei der jungen Mutter; von Terborch, von beiden Ostade und Jan Steen einige ausgewählte Stücke. Besonders reich ist Jakob Ruisdael vertreten, mit einem halben Dutzend ganz vorzüglicher und sehr verschiedenartiger Bilder, der seltene Hobbema mit vier Bildern, darunter einem seiner Meisterwerke, Cuyp, Potter, Wouwerman, A. van der Neer in verschiedenen, ausgezeichneten und besonders eigenartigen Bildern. Von Th. de Keyser und F. Hals verschiedene vorzügliche Bildnisse, von den Tier- und Stillebenmalern: Jan Weenix, Hondecoeter, van Beyeren, vor allem aber von dem Vlamen Fyt eine Fülle der prächtigsten, im besten Sinne dekorativen Gemälde. Von den großen Vlamen verschiedene tüchtige Bilder von Rubens, namentlich aber von A. van Dyck; unter den Kleinmeistern von Brouwer, Teniers und vor allem ein Meisterwerk von Cocx. Die französischen Maler des 18. Jahrhunderts sind in ihren Hauptmeistern fast vollzählig und in sehr feinen Werken vertreten, denen sich ein paar treffliche Bilder von Guardi, Tiepolo und Goya anreihen. Unter den Altitalienern ist das herrliche Profilporträt einer jungen Tornabuoni von Ghirlandajo weltbekannt; daneben hängt ein charaktervolles frühes Porträt von Botticelli und Bilder von Bellini und Benozzo Gozzoli. In demselben Raum eine kleine Zahl gewählter früher Niederländer: Rogier, Memling, Gerard David, Q. Massys und Jan Joost d. ä.

Was wird aus allen diesen Schätzen werden? Das Ganze ist in der prächtigen geschmackvollen Anordnung und Einreihung so bestechend, daß die Hoffnung nahe lag, Palais und Sammlung möchten der Stadt Paris vermacht sein oder wenigstens Teile davon an öffentliche Sammlungen gehen. Mit ähnlichen Plänen hat sich der Verblichene auch getragen, aber der Tod überraschte ihn, ehe er sie niederschrieb. Nach einem alten Testament gehen (abgesehen von einem dem Louvre vermachten Porträt des Th. de Keyser) die Sammlungen mit dem ganzen Vermögen an vier Geschwister, die Versteigerung der Kunstsachen soll aber nicht vor zwei Jahren erfolgen. Wird es zu einer solchen kommen? werden die Geschwister die Sammlungen als Ganzes nach Amerika verkaufen? oder unter sich verteilen? Das letztere ist das Wahrscheinlichere, da der eine Erbe, der Bruder Moritz, ein ebenso leidenschaftlicher Sammler ist, wie es sein Bruder war, und Sammlungen besitzt, die nach einzelnen Richtungen sogar die des Verstorbenen noch übertreffen. Jedenfalls wird Moritz Kann jetzt die Aufstellung seiner eigenen Sammlungen rasch vollenden, und die Kunstfreunde in Paris werden für ein paar Jahre in den vereinigten Sammlungen der beiden Brüder Kann einen der reichsten und gewähltesten Kunstschätze bewundern können, welche sich noch im Privatbesitz befinden. Diese Ausstellung wird das Bild des großen Sammlers in der würdigsten und edelsten Weise den Beschauern zur Anschauung bringen.

WILHELM BODE.

NEKROLOGE

Die deutsche Kunst hat wieder einen ihrer Fürsten verloren: **Rudolf von Alt,** der greise Dreiundneunziger, ist am 12. März in Wien sanft entschlummert. An dieser Stelle von seinem Lebensgange (der übrigens der einfachste war), von seiner Persönlichkeit und von der Größe seiner Kunst zu sprechen, erübrigt sich; Ludwig Hevesi hat ihm zu seinem neunzigsten Geburtstage im August 1902 ein volles Heft der Zeitschrift für bildende Kunst gewidmet, auf dessen Lektüre hier wieder verwiesen sei. Aber die Worte sollen festgehalten werden, die der Präsident der Wiener Sezession Professor Rudolf Bacher sprach, als der Trauerzug vor dem Wiener Sezessionshaus Halt machte: »An der Schwelle dieses Hauses, das du mit erbauen geholfen, begrüßen wir deine irdischen Überreste. Mit zitternder Hand und doch jugendfrohem Herzen hast du an dieser Stelle die ersten Hammerschläge auf den ersten Stein geführt, und diesem Hause, das einer freien und reinen Kunst gewidmet sein soll, die Weihe gegeben. Du hast das stolze Wort geprägt: »Wir fühlen uns noch jung genug, von vorne zu beginnen.« Nun ruht deine Hand, und dich umfängt die stolze Ruhe der Ewigkeit. Wir stehen in einer Welt des Streites und des Unfriedens. Mit schwerem Herzen lege ich diesen Kranz auf deinen Sarg. Ehrwürdig durch dein Alter, ehrwürdig durch dein reines Streben, durch deine schlichte, innige Kunst leuchte uns voran und sei uns ein Leitstern für das ganze weitere Leben!«

PERSONALIEN

Am 2. März beging der Berliner Maler religiöser Bilder **Bernhard Plockhorst** seinen 80. Geburtstag. Der älteste Hamburger Maler, der Landschafter **Rudolf Hardorff,** feierte am 8. März seinen 90. Geburtstag.

FUNDE

Auffindung von deutschen Renaissancewandteppichen im Schlosse zu Eisenberg. Gelegentlich von Nachforschungen über Alt-Thüringer Porzellan entdeckte Herr Direktor Dr. Kurzwelly im Schlosse zu Eisenberg (Sachsen-Altenburg) in einem nur schwach erhellten und aus dem 18. Jahrhundert intakt erhaltenen Raume hinter der Kapelle drei große Wandteppiche und zwar charakteristische und zum Teil bezeichnete und 1551 datierte Arbeiten des nunmehr durch sieben vortreffliche Teppiche bekannt kannt gewordenen Leipziger Webers Seger Bombek. Der eine dieser Wandteppiche, ein ca. 4 Meter langer und $1^1/_2$ Meter breiter Streifen mit dem lebensgroßen Brustbilde Christi, »wie es Lentulus gemalt«, flankiert von zwei geflügelten Kentauren mit ornamental verlaufenden Leibern,

ist ein vollendetes Meisterstück deutscher Renaissanceweberei und ein Wunder von Erhaltung. Abgesehen von einer Nuance von Verbleichung ist das Stück so unberührt, daß noch der ursprüngliche Silberglanz der weißen Wollenfäden anhaftet. Die vorwiegenden Farben sind braun, grün und weiß; nur ganz vorsichtig ist blaßrot, blau und Gold zur Verwendung gekommen. Über der Darstellung zieht sich eine Inschrift hin, die mit der Datierung 1551 und der Signatur S. B. endigt. Schon vor Jahren hat Dr. Gustav Wustmann die diesen Teppich betreffende Urkunde veröffentlicht, wonach eine Weberei darstellend »Christus mit zwei Meerwundern« vom Rat der Stadt Leipzig 1551 dem Seger Bombek um 800 Mark Silber abgekauft worden ist. So fügt sich bei diesem hervorragend schönen deutschen Teppiche alles zusammen, um ihn zu einem Hauptstücke dieser Gruppe und zu einem sicheren Ausgangspunkte für Forschungen über deutsche Gobelins der Renaissancezeit zu machen. Der zweite bezeichnete Teppich enthält eine Auferstehung Christi, ist aber in Komposition und Erhaltung von minder guter Qualität und der dritte Teppich, ursprünglich vielleicht der reichste, ist leider nur zum Teil erhalten. *F. B.*

Bei dem Interesse, das man neuerdings jeder dokumentarischen Mitteilung aus dem Leben **Anselm Feuerbachs** entgegenbringt, sei auf den kleinen Fund, den Paul Hartwig im neuesten Hefte der graphischen Künste veröffentlicht, hingewiesen. Es ist dies eine Photographie der ersten (Karlsruher) Fassung des Gastmahls des Platon, die mit Linien quadriert und mit Abänderungen versehen ist, die für die spätere (Berliner) Fassung Ideen angeben. Übrigens steht eine Veröffentlichung über Feuerbachs Jugendjahre aus der Feder A. v. Oechelhäusers fürs nächste bevor. Das Buch des Karlsruher Gelehrten wird allein wegen seines dokumentarischen Inhaltes von Wichtigkeit für Feuerbachs Biographie werden.

In den »M. N. N.« lesen wir, daß im Rosenheimer Stadtmuseum auf dem Deckel einer Handschrift **ein Schrotblatt** gefunden worden ist, welches nach Untersuchung des Direktors Pallmann als ein wichtiges Unikum zu gelten hat.

Aus **Pompeji** wird uns geschrieben: Über die neuen Ausgrabungen, die mancherlei Interessantes zu Tage gefördert haben (unter anderen *soll* ein Bild gefunden sein, das sich auf die Vorgeschichte Roms bezieht, und das deshalb große Beachtung verdient, weil dadurch der Einfluß Roms und der römischen Litteratur auf Pompeji wieder einmal deutlich festgestellt würde. Man hatte daran gezweifelt, weil Helbig die kampanische Wandmalerei gänzlich von alexandrinischem Einfluß hatte abhängen lassen), ist leider nichts zu berichten, weil die Ausgrabungsdirektion die seit *vier* Jahren gemachten Funde vor fremden Augen ganz verborgen hält, ja sogar, um nicht durch Zufall jemand in die Nähe der neuen Ausgrabungen gelangen zu lassen, die schon vor acht Jahren ausgegrabenen Häuser, über die damals schon in der Zeitschrift für bildende Kunst berichtet ist, hermetisch verschlossen hält. Daß die neugefundenen Sachen, der Bericht über die Ausgrabungen und die Besprechung, sowie die Veröffentlichung der Bilder, der die Aufsicht führenden Behörde zunächst vorbehalten sein müssen, ist eine Forderung, die allgemein als selbstverständlich betrachtet wird. Aber dieses *Recht* bedingt zugleich eine *Pflicht*, nämlich die, mit der Veröffentlichung nicht allzulange zu warten, sondern die interessanten Dinge, die ans Tageslicht gezogen sind, möglichst schnell auch anderen zugänglich zu machen, das heißt sie zu veröffentlichen. Aber alles Neue als sekret zu behandeln und der Kenntnis der gelehrten Welt zu entziehen, das geht nicht. Entweder veröffentlicht eure Sachen, könnte man der betreffenden Direktion zurufen, oder wenn ihr dazu keine Zeit und keine Lust habt, enthaltet sie andern nicht vor. Der Vorwurf, den man wegen dieser Verzögerung und Verschleppung machen kann, trifft eigentlich nicht die jetzige Direktion, die sozusagen weiter nichts ist als ein »Geschäftsministerium«, sondern die vergangene, die mit dem Namen Pais verbunden ist. Der frühere Direktor Païs, seines Zeichens Historiker, der also mit Archäologie nichts zu tun hatte, war so von seinen Plänen, das Museo Nazionale in Neapel umzustellen, in Anspruch genommen, daß er für Pompeji nichts übrig hatte. *Selbst* die Resultate der neuen Ausgrabungen zu veröffentlichen, dazu fehlte es ihm an Zeit und der nötigen Vorbereitung, anderen aber die Veröffentlichung zu überlassen, dazu fehlte es ihm an Geduld, um die Sache schonend auszudrücken. Selten sind wohl unter einer Administration die jüngeren Beamten und Gelehrten so rasch aufeinander gefolgt, wie im Bereiche der Neapler Direktion. Païs wollte seine Verwaltung des Neapler Museums durch seine Umstellung aller darin befindlichen Denkmäler und ihre Neuordnung berühmt machen, dazu brauchte und verbrauchte er alle Kräfte und alle Gelder, was Wunder, daß ihm da Pompeji nur als Geldquelle willkommen war, daß er also die Ausgaben dafür, das heißt die Ausgrabungen, nur als störend empfand, daß er viel lieber die einkommenden Gelder mit für das Neapler Museum verwandte. So ist es gekommen, daß verhältnismäßig wenig in den vier Jahren seit 1901 ausgegraben worden ist, daß aber auch über das wenige nicht Bericht erstattet worden ist, so daß die ausgegrabenen Schätze für Fremde als ein Noli me tangere, auch nicht mit einem Blick, gelten müssen. Da wird hoffentlich die neue Direktion, die schon ernannt ist (man hat den sehr vernünftigen Gedanken gehabt, die Verwaltung von Pompeji von dem Museo Nazionale zu Neapel loszulösen), bald Wandel schaffen, indem sie für schleunige Berichterstattung sorgt und dadurch auch die neugefundenen Sachen den Besuchern Pompejis sichtbar macht. Notabene, wenn nicht etwa durch den inzwischen erfolgten Sturz des Ministeriums Giolitti die Ernennung wieder in Frage gestellt wird.

Daß Païs für Pompeji keinen Sinn gehabt habe, wurde oben behauptet. Aber doch hat er für Pompeji eine Reihe von Einrichtungen getroffen, die sein Direktorat sobald nicht aus der Erinnerung aller, die mit Pompeji etwas zu tun haben, verschwinden lassen wird. Daß er den Eingang von der Porta Marina nach dem Stabianertor, richtiger nach der Gladiatorenkaserne, in die man durch eine kleine niedrige Tür Eintritt gewinnt, verlegt hat, mag noch hingehen, obgleich man nicht recht versteht, weshalb diese immerhin bedeutende Kosten verursachende Änderung eingeführt ist. Man munkelt, daß er dadurch die nach Valle di Pompeji, wo sich ein »wundertätiges« Marienbild befindet, ziehenden Pilgerscharen auch zum Besuche der alten Ruinen habe verleiten wollen, aber eine solche Voraussetzung scheint mir ungereimt; sind doch Pompeji, die alte Stadt, mit ihren »Götzentempeln« und den profanen Bildern, und das neue Valle di Pompeji mit seiner Kirche und dem Wunderglauben Gegensätze, wie sie schärfer nebeneinander nicht gedacht werden können; daß also von Seiten der Priesterschaft eher alles getan wird, was möglich ist, um die zu den Füßen der Madonna knienden Pilgerscharen von dem Besuch des »von Dämonen heimgesuchten« zerstörten Platzes abzuhalten, ist leicht zu verstehen. Also das glaube ich nicht, daß man mit einer solchen Behauptung die richtige Erklärung für die von Païs veranlaßte Verlegung des Einganges gefunden hat. Aber ob man da oder dort hinein kommt, ist schließlich gleichgültig. Anders steht es mit der Änderung, die er in bezug auf die Kustoden eingeführt hat. Früher waren

die Kustoden alle am Eingang versammelt und wurden den die Stadt besuchenden Fremden als Führer zugeteilt; sie hatten also die Besucher durch die Stadt zu geleiten, ihnen die Einzelheiten zu erklären, zu gleicher Zeit aber auch dafür zu sorgen, daß nicht etwa die Ruinen beschädigt wurden. Daß manche Führer dabei die landläufigen Märchen vorgetragen haben, daß es also an den sogenannten »Küsterlegenden« dabei nicht gefehlt hat, wird wohl richtig sein, aber das hätte man so leicht vermeiden können, wenn man in einer Art Instruktionsstunde die Leute auf ihren Beruf etwas vorbereitet hätte. Auch wäre es nicht schwer gewesen, durch Begünstigung des Sprachunterrichts einzelne besonders fähige Kustoden dahin zu bringen, daß sie auch in anderen Zungen als italienisch das Wissenswerte mitteilen konnten. Die alte Einrichtung war also gut oder wenigstens leicht verbesserungsfähig. Was hat Paìs daraus gemacht? Er hat die Kustoden in die einzelnen Quartiere der Stadt verteilt, nachdem er möglichst alle bedeutenderen Häuser mit Türen versehen und geschlossen hat. Wenn der fremde Besucher nun an ein solches Haus herankommt und es geöffnet haben will, dann sucht er des Kustoden habhaft zu werden, der ihm dann, wenn er auffindbar gewesen ist, das betreffende Haus aufschließt. Daß bei einzelnen hervorragenden Häusern, z. B. der Casa dei Vettii, die Kustoden meist zugegen sind, ist richtig, dafür sind sie in abgelegenen Gegenden so gut wie nicht aufzutreiben, man schaut sich umsonst nach ihnen um, wie früher in Berlin nach den Nachtwächtern, wenn man ein Haus aufgeschlossen haben wollte. Und wie sind die armen Kustoden selbst daran? Sie fühlen sich wie in einen Käfig eingeschlossen, haben keine Möglichkeit der Bewegung, während sie mit den Fremden früher durch die Stadt streiften, und sind trotzdem allen Unbilden der Witterung, die im Januar, Februar und März sich oft sehr unangenehm fühlbar machen, ohne Gegenmittel ausgesetzt. Selbst den Scaldino, den Topf mit glühenden Kohlen, müssen sie sich von ihrem kärglichen Lohne auf eigene Kosten beschaffen, wenn sie einen für sich für nötig halten. Und die fremden Besucher? Wenn sie nicht schon von früher her Pompeji kennen oder zu Hause sich gründlich auf den Besuch vorbereitet haben, dann müssen sie sich in Pompeji ohne Führer hineingestoßen vorkommen, wie jemand, der bei stürmischem Wetter einsam in einem Nachen in das weite Meer hinausgeschleudert wird. Oder sie nehmen sich einen der am Eingang postierten und aufdringlich ihre Dienste anbietenden sogenannten Guide. Aber dann haben sie erstens tüchtig zu zahlen (die Taxe für jede Stunde beträgt 2 Francs, es werden aber 3 und 4, ja noch mehr Francs für die Stunde gefordert, und wehe dem Hotelbesitzer, der es wagen wollte, bei solchen unberechtigten Forderungen sich auf Seiten der Fremden zu stellen, er würde von der Camorra auf das heftigste befehdet werden), und zweitens sind sie mit diesen Guiden durchaus nicht besser daran, als früher unter der Führung der Kustoden, denn wenn die Guide sich auch als privilegiate bezeichnen, so heißt das weiter nichts, als daß sie freien Eintritt in die Ruinen haben. Also in diesem Punkte ist eine gründliche Abänderung, das heißt eine Rückkehr zum alten System dringend zu wünschen, zu wünschen freilich auch, daß durch geeigneten Unterricht und durch Beförderung von Sprachstudien die Kustoden tüchtig für ihren Dienst vorbereitet werden. Auch eine dritte Neuerung hat Paìs eingeführt, die Erhöhung des Eintrittsgeldes von 2 Francs auf 2,50. Unter den jetzigen Umständen, wo von seiten der Administration nicht eine Mehrleistung, sondern entschieden eine Minderleistung gegen früher vorliegt, insofern als die Fremden entweder sich selbst überlassen oder genötigt werden, die teuren Dienste einer Guida zu erkaufen, ist diese Mehrforderung entschieden unberechtigt. Würde dagegen durch ordentliche Ausbildung der Kustoden eine gute Führung der Besucher ermöglicht, so könnte man sich die Erhöhung gefallen lassen. Aber nötig ist sie keinesfalls, auch bei dem Eintrittsgeld von 2 Lire wird in Pompeji so viel eingenommen, daß nicht bloß die Ausgrabungen tüchtig gefördert, sondern auch für Aufbesserung der Kustodengehälter und für Zubilligung von Prämien für besonders gute Dienste reichliche Mittel verwendet werden können. *R. E.*

DENKMALPFLEGE

Bari (Apulien). Am 18. Februar wurden unter großen Feierlichkeiten die Gerüste von der in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellten Kuppel des Domes entfernt.

In den Jahren 1024—1028 von den Bischöfen Bisantius und Nikolaus gebaut, bekam der Dom erst im Jahre 1178, zu Zeiten Papst Alexanders III., das Querschiff und die Kuppel, welche, von außen mit herrlichen Skulpturenfriesen geschmückt, zu den schönsten Bauten der romanischen Architektur in Unteritalien zu rechnen ist. Im Inneren war aber nichts mehr vom alten Bau zu erkennen, denn häßliche barocke Gipsornamente, mit denen Bischof Muzio Gaeta im Jahre 1736 geglaubt hatte, die Kirche zu schmücken, verbargen die schönen Steine des Baues, die großen Zwickel, die feindekorierten Gesimse. Vieles hatten die Erneuerer auch barbarisch heruntergeschlagen, aber zum Glück in Dachböden und Kellern liegen lassen. Ingenieur Adolfo Avena, Direktor des Königlichen Amtes für Erhaltung der Kunstdenkmäler in Süditalien, welcher erst kürzlich mit so viel Liebe und Erfolg den Bogen des Alphons von Aragonien in Neapel wiederhergestellt hat, ließ, nachdem die Gipsverkleidungen entfernt, alle Bruchstücke sammeln und wieder an den alten Stellen befestigen. Wer die Unzahl von kleinen Fragmenten gesehen hat, aus welchen die Gesimse und Fenstereinfassungen zusammengesetzt sind, muß staunen über so viel Geduld und Geschick. Ingenieur Avenas rechte Hand in der schwierigen Arbeit war der junge Baumeister Angelo Pantaleo, dem ein großer Teil des Verdienstes zukommt. Die Wiederherstellungsarbeit der Kuppel ist ein schönes wohlgelungenes Werk, und nun bleibt nur zu hoffen, daß es Avena möglich sein wird, den ganzen herrlichen Dombau wieder erstehen zu lassen.

Rom. Die von der Inspektion des Genie resp. Oberstleutnants Borgatti betriebene Freilegung der Engelsburg scheint in ein neues Stadium treten zu sollen. Die städtischen Behörden suchen seit lange nach einem Mittel zur Beseitigung des Straßenengpasses, den die Engelsburg und die Engelsbrücke im Uferstraßenzuge des Lungo Tevere bildet und der namentlich bei Feiern im Vatikan und St. Peter geradezu gefährlich wirkt. Der im allgemeinen 20 Meter breite Lungo Tevere wird durch die vorspringenden Bastione Urbans VIII. hier auf 5,50 Meter Breite verengt. Nun stecken in diesen Bastionen nach Feststellung von Borgatti unversehrt die älteren kleineren Bastione Alexanders VI. Schälte man sie heraus, demolierte man die Umbauten Urbans VIII., so gewönne die Straße 3,50 Meter an Breite, und dabei entspreche eine solche Demolition dem Grundgedanken Borgattis, der das Äußere des Kastells auf die Borgiazeiten zurückführen möchte. Die um ihre Ansicht befragte Archäologische Kommission hat sich grundsätzlich gegen den Gedanken erklärt, aber die Wünsche der städtischen Behörden werden wohl wirkungsvoller sein.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserl. deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 17. Februar. Dr. Amelung beschreibt den Torso einer

kleinen Artemisstatuette des Museo Chiaramonti im Vatikan (von ihm publiziert in den »Skulpt. des Vatikan. Mus.« Nr. 120), auf den ein nicht dazu gehörender Kopf gesetzt worden ist, und widerspricht der Meinung Furtwänglers, der ihn mit einem praxitelischen Kopf ergänzen zu müssen glaubt. In der belgischen Sammlung Walroqué ist eine aus Griechenland stammende Artemisstatuette, die mit der vatikanischen in allen Zügen übereinstimmt und den richtigen Kopf bewahrt hat. Wie die vatikanische Statuette ursprünglich, lehnt sich auch die belgische an einen Baumstamm; auch sind sonst die Abweichungen nur gering und beziehen sich nur auf nebensächliche Details. In einem Relief der Villa Albani sieht man wieder die gleiche Artemisfigur. Dr. Amelung nimmt an, daß die drei Skulpturen in dem gleichen Heiligtum aufgestellt gewesen seien, der Torso sei wahrscheinlich ein Bruchstück von der Originalstatue des Heiligtums, die belgische Statuette und das Relief der Villa Albani dagegen wohl Weihgeschenke, in denen das Bild der Göttin kopiert worden. Verschiedene Motive, wie das Stützen auf ein Bein, die besondere Gewandbehandlung bringen Dr. Amelung zum Schluß, daß die Statuette Lysippischen Stils sei. Besonders charakteristisch für die Kunst des 4. Jahrhunderts ist die Bewegung des Kopfes, der nicht nach dem Betenden schaut, sondern hinauf in die Wipfel der Bäume oder dem Flug der Vögel nach, wodurch die Darstellung etwas Idyllisches erhält.

Professor Petersen, auf die in der vorigen Sitzung besprochenen Schiffreliefs zurückkommend, teilt mit, daß auf etruskischen Urnen der Beweis zu finden ist, daß das schuppenartige Blattornament, welches man am Schiffsrand sieht, auf aufgestellte Schilde zurückzuführen ist. Derselbe bespricht die Ausgrabungen von Ostra in der Provinz Ancona. Von dem alten römischen Municipium hatte man Nachricht aus Schriftstellern und Inschriften, wußte aber nicht, ob es auf dem rechten oder linken Ufer des alten Misus zu suchen sei. Die Ausgrabungen, die Major Baldoni angefangen hat, beweisen, daß es auf dem linken Ufer lag Das Ausgrabungsgebiet beschränkt sich bis jetzt nur auf ein 150 Meter langes und 50 Meter breites Gebiet. Die Ruinen reichen kaum über die Bodenfläche heraus, und man erkennt mit Mühe in den niedrigen Mauern Spuren von Thermen, von einem Theater, einem Tempel und die Überreste eines Forums. Die Anlage macht den Eindruck, als sei sie ganz aus einer Zeit. In einem angrenzenden Grundstück, des Majors Baldoni, gefunden, sah Professor Petersen außer aufgehäuften Ziegelsteinen Stücke von Basen und Kapitellen, so daß wir wohl glauben können, daß sich dort am Abhang der Hügel, im nördlichen Teil der Stadt ansehnlichere Reste finden lassen würden. Wahrscheinlich werden in den Ausgrabungen von Ostra keine Museumsstücke ans Licht kommen, aber für den Fachmann sind sie doch wichtig, weil dadurch fast der ganze Grundplan einer römischen Kolonie der letzten republikanischen Zeiten freigelegt werden kann.

Danach bemerkte Professor Petersen, daß, nachdem in einer der letzten Sitzungen Herr Professor Engelmann dem Apollo di Belvedere den Bogen aus der Hand genommen, um dem Gewand erhöhte Bedeutung für die Komposition der Statue zu geben, jetzt Dr. Amelung den Versuch mache, dem Gott die Chlamys zu nehmen und damit den Bogen nur um so stärker ins Auge fallen zu lassen.

Gegen Engelmann bemerkte Professor Petersen nur noch, daß der Oberteil des Köchers mit den Pfeilen darin so vollständig erhalten (nicht, wie angegeben war, zerstört) sei, daß für den Bogen weder darin, noch daneben, wie Engelmann gewollt hat, Platz sei; daß ferner das Gewandmotiv des Apollo in dem pompejanischen Wandgemälde, das Engelmann herangezogen hatte und dessen Beziehung zur Belvederestatue auch dem Vortragenden längst aufgefallen war, der Beispiele nicht entbehre, im vorliegenden Falle aber den technischen Grund habe, den lichten Ton des Beines von dem gleichen Ton des Grundes abzusondern, was ja auch sonst nachgewiesen ist.

Gegen Dr. Amelung, welcher also in seiner Abhandlung in der »Revue archéologique« das Gewand des Apollo nicht anerkennt, weil es die kräftige Bewegung des Körpers nicht mitmacht, sagt Professor Petersen, daß die über den linken bogenhaltenden Arm liegende Chlamys als charakteristisch für den bogenbewaffneten Apollo anzusehen sei und in nicht wenigen Darstellungen vorkomme. Professor Petersen teilt auch nicht Dr. Amelungs Meinung, man könne den Apollo von Belvedere, sowie die Artemis von Versailles dem Euphranor zuschreiben. *Frederico Hermanin.*

DENKMÄLER

Demnächst sollen sieben Bildhauer zu einem Wettbewerb für das in Berlin zu errichtende **Mommsendenkmal**, für das 60000 Mark vorgesehen sind, aufgefordert werden. Übrigens ist mit der üblichen Promptheit auch heute schon das Projekt eines Menzeldenkmals für Berlin »dortseitig zutage getreten«.

Zwei **Denkmalschändungen** von geradezu verblüffender Sinnlosigkeit werden gemeldet: Das für Wiesbaden geplante Gustav Freytag-Denkmal ist an seinem Sockel stark beschädigt worden, so daß die Enthüllung vorläufig hinausgeschoben werden mußte, und das Shakespeare-Denkmal in Weimar, das bei seiner vorjährigen Enthüllung wenig Freunde fand, ist durch Begießen mit einer Säure dauernd verdorben worden.

Max Klinger ist mit seinem Wagner-Denkmal jetzt so weit, daß der Entwurf, der etwa in halber Größe des Originals gehalten ist, in Bälde wird öffentlich ausgestellt werden können. Die Gestaltung des Denkmals haben wir schon früher beschrieben.

WETTBEWERBE

Wettbewerb für Staatsmedaillen. Das königl. sächsische Ministerium des Innern wünscht Entwürfe zu vier Staatsmedaillen für Verdienste um die Geflügelzucht, um das Kunstgewerbe, den Obstbau und die Bienenzucht zu erwerben. Zu diesem Zwecke schreibt der akademische Rat der Kunstakademie zu Dresden einen Wettbewerb unter den in Sachsen lebenden oder staatsangehörigen Künstlern aus. Die Medaillen sollen auf der einen Seite das königl. sächsische Wappen aufweisen, auf der anderen Seite eine Darstellung, die sich auf den Zweck der Medaille bezieht. Der Durchmesser der Medaille soll etwa 15 cm betragen. Die Entwürfe für die Geflügelzuchtmedaille sind bis 1. April 1905, die für die übrigen Medaillen bis 28. Oktober 1905 beim Kastellan der Kunstakademie in Dresden abzuliefern. Der Preis der Medaille ist anzugeben. Die Vorschläge für die Wahl der Medaille macht der akademische Rat, die weitere Entschließung bleibt dem königl. Ministerium des Innern vorbehalten. Bemerkenswert ist übrigens in dem Preisausschreiben noch die Stelle: »Die Bewerber haben darauf bedacht zu nehmen, daß sie in der Lage sind, die Medaillen selbst in Stahl zu schneiden.« Dieser Hinweis entspringt dem Bestreben des akademischen Rates, die Künstler immer vom neuen auf den Wert eigenen Könnens in jeder künstlerischen Technik aufmerksam zu machen.

SAMMLUNGEN

Für die Dresdener Galerie ist aus der Pröll-Heuer-Stiftung ein Deckfarbenbild von Adolph Menzel erworben

worden: Im Biergarten (nach Erinnerungen aus Kissingen). Das kleine Bild (in unserem früheren Berichte hieß es irrtümlich »Brunnenpromenade), kaum 18 : 24 cm groß, ist ungemein fein in der Charakteristik der dargestellten Personen — die Hauptgruppe zeigt einen älteren Herrn und eine junge Dame am Tische sitzend, ersteren in Unterhaltung mit einem Jäger und einem Radfahrer — aber nicht minder fein in der malerischen Wirkung. Das Bildchen hat 35000 Mk. gekostet. Für ungefähr das dreifache dieses Preises war noch der Marktplatz zu Verona angeboten. Es wäre wünschenswert, daß auch dieses wertvolle Werk, bekanntlich die einzige Frucht von Menzels italienischer Reise, in einer öffentlichen Galerie seinen Platz fände. Sonst wandert es schließlich noch nach Amerika. Es ist übrigens bemerkenswert, daß im letzten Jahre vom König eine ganze Reihe von Ankäufen abgelehnt worden sind. König Albert hat dies während seiner ganzen Regierungszeit nie getan. König Georg aber hat den Ankauf zweier Meisterwerke von Otto Greiner und Ludwig von Hofmann abgelehnt, während König Friedrich August ein Gemälde von Sascha Schneider (Ungleiche Waffen) und eines von Wilhelm Scholz (ein vortreffliches Bildnis des verstorbenen Tiermalers Guido Hammer) abgelehnt hat. Leider sind so unter König Albert durch die Pröll-Heuer-Stiftung auch eine Anzahl mittelmäßiger Bilder in die Dresdener Galerie gekommen, während die Ablehnung unter den Königen Georg und Friedrich August gerade gute Bilder getroffen hat. Übrigens kann man von Sascha Schneider wohl noch Bedeutenderes erwarten.

Einen schönen Beschluß hat die **Münchener Sezession** gefaßt. Sie will nämlich nach und nach eine öffentliche moderne Galerie anlegen und zwar aus eigener Kraft. Der Ankaufskommission sind vorläufig jährlich 3000 Mark bewilligt, das ist nicht gerade viel, aber es muß bedacht werden, daß die Herren in der Lage sein werden, besonders billig einzukaufen und auch viele Geschenke erhalten werden. In Berlin spukt ja solche Idee schon seit längerer Zeit und es wäre wirklich vortrefflich, wenn man sie auch dort zur Tat machte.

In einem Bronzezimmer des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin ist eine Folge von sechs figurenreichen **Goldreliefs von Benvenuto Cellini** aufgestellt worden. Die Reliefs zeigen Darstellungen aus der antiken Mythologie: eine Gigantenschlacht, der Tod der Niobiden und anderes und stammen aus einem Schmuckschränkchen aus der Sammlung Borghese, das nach der Tradition Paul V. in seinen Jugendjahren bei Cellini bestellt hat. Die Taufe auf Benvenuto Cellini wird von der Direktion des Kaiser Friedrich-Museums für gesichert erklärt, so daß damit wieder ein wichtiger Schatz aus der Bewegung des Privatgutes für die Öffentlichkeit gerettet ist.

In dem Kunstgewerbemuseum zu Prag ist soeben die Sammlung des **Adalbert von Lanna** der Öffentlichkeit übergeben worden. Es handelt sich um vier Säle, gefüllt mit Schätzen ersten Ranges, deren Zuführung für das Museum eine ganz ungewöhnliche Bereicherung darstellt. Die Lannaschen Schätze verteilen sich hauptsächlich auf die verschiedenen Arten von Steinzeug, Majoliken und Glas.

AUSSTELLUNGEN

Die Verkaufsergebnisse auf der Kunstabteilung (Gemälde und Plastik) der **Weltausstellung in St. Louis** müssen als geradezu kläglich bezeichnet werden. Es ist verkauft worden: von Belgien für 5000 M.; von Schweden für 40000 M.; von Frankreich für 60000 M. (!!); von Deutschland für 60000 M. (also pekuniär haben uns die ohne staatliche Einschränkung ausstellenden Nachbarn auch nicht geschlagen); von Holland für 60000 M., wozu noch ein Bild von Blommers für 18000 M. kommt; von England für 60000 M., wozu noch ein Bild von Alma Tadema für weitere 60000 M. tritt. Heute besehen, nehmen sich die weitschichtigen Auseinandersetzungen von der notwendigen Eroberung des amerikanischen Marktes, von der Größe des Moments, von der materiellen Bedeutung eines geschlossenen Auftretens usw. und alle die im letzten Grunde doch wirtschaftlichen Kämpfe, wie sie der Ausstellung vorangingen, ein wenig grotesk aus gegenüber der erzielten Verkaufssumme von sage und schreibe baren 60000 Mark. Hoffentlich geht es bei dieser Ausstellung so, wie die Sommerbadeärzte den Patienten bei ihrer Abreise tröstend zu sagen pflegen: der Erfolg kommt zu Weihnachten.

Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung zu Dresden 1906 wird in Dresden bereits seit längerer Zeit mit regem Eifer vorbereitet. Sowohl der Arbeitsausschuß wie die Einzelausschüsse halten seit Monaten allwöchentlich mehrere Sitzungen ab, und am 6. März hat nun auch in Dresden die erste gemeinsame Beratung des Arbeitsausschusses mit den auswärtigen Kommissaren stattgefunden. Es waren von auswärts anwesend: von Berlin Regierungsrat Dr. H. Muthesius und Architekt Professor Dr. Grenander, von Königsberg Direktor Professor Ludwig Dettmann, von Altona Direktor Dr. Lehmann, von Hamburg Direktor Professor Dr. Brinckmann, von Bremen Direktor E. Högg, von Düsseldorf Professor Behrens, von Straßburg Dr. H. Haug (Handelskammer), von Karlsruhe Direktor K. Hoffacker, von Stuttgart Professor Pankok, von Darmstadt Professor Olbrich, von München Professor Krüger und Bauamtmann Bertsch, von Weimar Graf Keßler, von Magdeburg Architekt Albin Müller, von Breslau Direktor Pölzig, von Leipzig Direktor Seliger, Direktor Dr. Graul, Architekten Tschammer und Möbius, von Dresden sämtliche Mitglieder des Arbeitsausschusses unter Vorsitz des Architekten Lossow. Die Beratung ging in der Weise vor sich, daß jeder Vorsitzende eines Ausschusses über Plan und Absicht für die Ausgestaltung seiner Abteilung berichtete, waran sich nach Bedürfnis eine Aussprache schloß. Es ergab sich, daß über Wesen und Ziele der geplanten Ausstellung volle Einmütigkeit unter allen Beteiligten herrscht. Schließlich meldeten die auswärtigen Kommissare ihre Absichten und Wünsche namentlich für die Abteilung Raumkunst an. Es wurden unter Vorbehalt angemeldet für Düsseldorf fünf Räume: ein Repräsentationsraum, Salon, Wohnzimmer, Speisezimmer (mit keramischer Ausstattung), Wintergarten, insgesamt 250 Quadratmeter; Hamburg außer einem Vierländerzimmer für die Abteilung Volkskunst — fünf Räume 120 Quadratmeter; Königsberg 50 Quadratmeter; Berlin sieben Räume, darunter ein Musiksalon und ein Lesesaal 400 Quadratmeter; Leipzig drei Räume 150 Quadratmeter; Karlsruhe zwei bis drei Räume 80 Quadratmeter; Bremen eine Diele mit Nebenräumen, ein Wintergarten u. a. 130 Quadratmeter; Weimar ein Repräsentationsraum und vier kleinere Zimmer 160 Quadratmeter; Altona ein Museumsraum 80 Quadratmeter; Magdeburg drei Räume 400 Quadratmeter, dazu vielleicht ein besonderes Blockhaus; Darmstadt acht Räume nebst Hof 200 Quadratmeter; Stuttgart vier Räume 180 Quadratmeter; Breslau vier bis fünf Räume 250 Quadratmeter und vielleicht ein besonderes Haus; Münchener Werkstätten für Kunst im Handwerk 350 Quadratmeter. Auch für die übrigen Gruppen wurde bereits mancherlei angemeldet, so namentlich von Königsberg eine Bernsteinausstellung, von Straßburg ein elsässisches Zimmer für die Abteilung Volkskunst und anderes mehr. Ferner wurde in Aussicht genommen, die künstlerische Ausgestaltung der Schrift für jedes Material umfassend zu berücksichtigen. Zu weiterer Klärung der Raumfrage soll Sonntag, den 30. April, in Dresden eine

zweite gemeinsame Beratung des Arbeitsausschusses mit den auswärtigen Kommissaren stattfinden. ∞

Für die diesjährige große **Berliner Kunstausstellung** ist eine retrospektive Zusammenstellung zur Geschichte der deutschen Landschaft im 19. Jahrhundert geplant.

Der Verein Berliner Künstler hat gegenwärtig eine **Altberliner Porträtausstellung** veranstaltet, die mit dem Bildnis berühmter Berliner von Graff, Chodowiecki und Schadow beginnt und bei den Künstlern unserer Tage endet.

Rom. Am 22. Februar hat der König die *Kunstausstellung* im Palazzo delle belle arti eröffnet. Dieses Jahr ist die römische Ausstellung viel wichtiger als sonst ausgefallen, weil sich auch viele Künstler aus anderen italienischen Kunststätten daran beteiligt haben und eine ganz beträchtliche Anzahl Fremder. Unter den Sonderausstellungen sind besonders bemerkenswert die von Aristide Sartorio und Walter Stetson. Im März wird auch Carolus Duran, der neue Direktor der französischen Kunstakademie, in Villa Medici eine Sonderausstellung seiner Werke einrichten. Die Teilnahme der deutschen Künstler ist, da dieses Jahr der Müllerpreis den Italienern zufällt, nur gering. Von den hier lebenden haben Roeder, Brioschi, Seeboeck, Knüpfer, König ausgestellt. Ich werde demnächst die Ausstellung besprechen, wenn sie vollständig sein wird.

Frederico Hermanin.

Eine retrospektive Ausstellung von **Henri Leys und Henri de Braeckeleer** soll vom 15. Mai bis zum 15. Juni d. J. im neuen Museum zu Antwerpen veranstaltet werden.

VERMISCHTES

Die Direktion des österreichischen Museums in Wien kündigt an, daß sie zur Verewigung der im verflossenen Jahre veranstalteten **Altwiener Porzellan-Ausstellung** eine Auswahl der glänzendsten Leistungen der Kaiserl. Wiener Porzellan-Manufaktur in Abbildungen mit Text von Dr. E. W. Braun im Frühjahr des nächsten Jahres herausgeben wird.

Die infolge der bekannten Affäre Marschall geschlossene **Wiener Kunstakademie** ist in voriger Woche wieder eröffnet worden.

Einen höchst bemerkenswerten Versuch hat der Oberschulrat Dr. Kerschensteiner in München ausgeführt. Er hat nämlich in einer Reihe von Schulen Buchdeckel und Teller verteilen lassen, die von den Kindern ohne jede Beeinflussung zu verzieren waren. Etwa 12000 Leistungen gingen ein, die Herr Professor Kerschensteiner Material zu folgenden Erkenntnissen gegeben haben, die wir seinem in den »M. N. N.« mitgeteilten Vortrage entnehmen:

»Unrhythmische Verzierungsversuche nehmen ab mit wachsendem Alter. Die Versuche mit rhythmischen Reihungen nehmen mit wachsendem Alter, zunächst vom 10. bis 11. Lebensjahre, der Kinder zu und von diesem Alter an langsam ab. Die Versuche ornamentaler Gliederung, Versuche mit Pflanzenornamenten nehmen mit wachsendem Alter stetig zu. Das rhythmische Gefühl ist bei den Mädchen quantitativ stärker und früher ausgeprägt als bei den Knaben. Bei 8- bis 15jährigen Kindern zeigt sich ein stark entwickeltes Gefühl für Rationalität. Eine Erscheinung ist besonders auffällig. Von den kleinen Künstlern, die bei früheren Gelegenheiten so hervorragende Leistungen in bezug auf absolute Raumkunst an den Tag legten und die Pferde, Menschen, Landschaften usw. ausgezeichnet zur Darstellung brachten, hat sich bei den Ornamentierungsversuchen keiner besonders hervorgetan.

Nach den vorgenommenen Untersuchungen neigt zweifellos der Knabe mehr zur absoluten, das Mädchen mehr zur dekorativen Raumkunst, wenigstens zur dekorativen Flächenkunst. Unter den Händen einer tüchtigen Lehrkraft zeigt sich, daß diese Begabung des Mädchens zu einer ziemlich bedeutenden Kraft entwickelt werden kann. Die Erkenntnis der Differenzierung der beiden Geschlechter in bezug auf graphische Ausdrucksfähigkeit ist — so erklärte Dr. Kerschensteiner mit besonderem Nachdruck — eines der wichtigsten Ergebnisse meiner sechsjährigen Untersuchungen. Sie wird uns für alle Zeit die Wege weisen in bezug auf die Ausgestaltung der Zeichenlehrpläne für Knaben wie für Mädchen. Sie liefert jedenfalls auch einen neuen Beweisgrund, uns abzuhalten, die Mädchenerziehung genau nach der gleichen Schablone zu gestalten wie die Knabenbildung — nicht etwa, weil die Begabungen der Mädchen minderwertiger wären als die der Knaben, sondern weil sie auf einem anderen Gebiete liegen. Die Bildung des Kindes zu einer wirklichen Persönlichkeit ist nur im Leben der angeborenen Begabung möglich. Mit Wissen mästen können wir alle Kinder, die das nötige Gedächtnis dazu haben, und vielleicht die Mädchen noch viel mehr als die Knaben. Aber Wissen macht kein Glück und keinen Charakter. Charakter und Glück wächst nur aus dem einen heraus, das aus der jeweiligen Seele sich entwickeln läßt. Möchten das alle bedenken, die sich heute nicht genug tun können mit dem Rufe nach der Koedukation zwischen Knaben und Mädchen.« Daß Kinder im jugendlichen Alter eine oft geradezu frappante dekorative Begabung haben, ist uns kürzlich erst selbst bei einem kleinen Knaben begegnet, der ganz unbeobachtet und ohne jeden äußeren Antrieb einen Bogen karriertes Briefpapier in ganz einfacher, aber so geschmackvoller Weise mit einem Muster versah, daß man diesen Entwurf ohne weiteres als Buchdeckel ausführen könnte.

Am 27. Februar, dem Hochzeitstage des deutschen Kaiserpaares, wurde der **neue Dom in Berlin** mit großem Gepränge eingeweiht. So ist das gewaltige Werk, zu dem man fast ein Jahrhundert lang Pläne gemacht hatte, dessen Grundsteinlegung aber erst am 17. Juni 1894 erfolgte, in verhältnismäßig kurzer Zeit vollendet worden. In seinem Äußern geht es auf einen Entwurf Kaiser Friedrichs zurück, der bereits als Kronprinz den späteren Erbauer Julius Raschdorff in sein Vertrauen gezogen und ihm die Ausarbeitung seiner Pläne übertragen hatte. Es ist ein riesiger Kuppelbau in den Formen der italienischen Hochrenaissance, der einen Flächenraum von 6270 Quadratmetern bedeckt und dessen St. Paul's in London noch übertreffende Höhe von 114 Metern nur hinter der Peterskirche in Rom zurückbleibt. Wilhelm II. hat den Bau von Anfang an mit der größten Anteilnahme begleitet, und so haben denn auch die seinen Anschauungen am nächsten stehenden Künstler, insbesondere Anton v. Werner und der Bildhauer Otto Lessing, die prunkvolle Ausschmückung des im wesentlichen aus einer Predigtkirche und einer Gruftkirche für die preußischen Könige bestehenden Innern in Händen gehabt. Wir behalten uns vor, auf das Äußere und Innere noch des näheren zurückzukommen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 20. 31. März

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

HISTORISCHE AUSSTELLUNG RUSSISCHER PORTRÄTS IN ST. PETERSBURG

Von Hans Uebersberger (Wien)

In St. Petersburg wurde soeben eine historische Ausstellung russischer Porträts eröffnet, deren Protektor Kaiser Nikolaus II. selbst ist, und deren Reinerträgnis den Witwen und Waisen der in Ostasien Gefallenen zugute kommen soll. Moskau hatte 1868, Petersburg 1870 schon eine derartige Ausstellung; allein diesmal handelt es sich um eine offizielle Veranstaltung und von viel größerem Umfange als jene. Präsident der Ausstellung ist niemand Geringerer als der Großfürst Nikolaj Michailovitsch. Schon daß ein Großfürst an der Spitze steht, würde ja genügen, den Erfolg einer solchen Ausstellung zu sichern. Allein der Großfürst Nikolaj Michailovitsch ist zur Leitung eines solchen Unternehmens noch so qualifiziert wie selten jemand. Er ist selbst schon seit Jahren mit der Herausgabe eines großen Porträtwerkes beschäftigt, das alle russischen Porträts vom Regierungsantritte der Kaiserin Katharina II. bis zum Tode Alexanders I. (1762—1825) umfassen soll und dessen erster Teil in diesen Tagen erschienen ist. Der Großfürst ist aber auch Historiker, der uns in seiner vor Jahresfrist erschienenen dreibändigen Monographie »Graf Paul A. Stroganoff« ein ausgezeichnetes Werk gelehrter Forscherarbeit geschenkt hat. Für die Beurteilung der ersten Jahre der Regierung Alexanders I. und die Reformpläne dieser Zeit ist dieses Werk von ausschlaggebender Wichtigkeit; die Fülle von Material aber, die der Großfürst aus Privatarchiven geschöpft hat und in den Beilagen veröffentlicht, ist auch für den westeuropäischen Gelehrten von größtem Werte.

Als Frucht der Vorarbeiten für diese Ausstellung liegen drei Kataloge vor, die den Generalkommissär S. P. Djagilew zum Autor haben und gewissermaßen Berichte seiner Arbeiten darstellen.

Der erste ist ein Verzeichnis der Aussteller. Wir finden unter ihnen fast alle historischen Familien Rußlands. Das Ausland ist etwas schwach vertreten, allein seit dem Erscheinen der dritten Auflage dieses Verzeichnisses hat sich dasselbe auch stärker daran beteiligt.

Der zweite und dritte Katalog umfassen die Porträts, die Djagilew auf den Schlössern der russischen Aristokratie Zentralrußlands und in den Privathäusern und öffentlichen Gebäuden Moskaus gesammelt hat. Wenn auch Petersburg und die in dessen Nähe gelegenen kaiserlichen Lustschlösser wie Peterhof, Gatschina, Oranienbaum, Zarskoje-Selo und Pavlovsk das Hauptkontingent von Bildern für die Ausstellung stellen, gewinnt man doch schon aus diesen beiden Katalogen eine vollständige Übersicht darüber, was die Porträtausstellung in künstlerischer und historischer Hinsicht bieten wird.

Das moskowitische Rußland war bei seinem Kulturniveau, namentlich aber dem einseitig-religiösen Charakter seiner allgemeinen Bildung, der ästhetische Elemente vollständig fremd waren, kein Boden für die Kunst. Selbst in den Prunksälen des Kreml hatte die Wandmalerei rein religiöses Gepräge; der Stoff war die Hauptsache und nicht die künstlerische Ausführung, denn man verlangte Erbauung und suchte nicht Befriedigung eines ästhetischen Bedürfnisses. So begnügte man sich, die einmal aus Byzanz übernommenen Typen recht und schlecht wiederholt zu sehen. Aus dem Westeuropa des 16. und 17. Jahrhunderts aber sich Künstler zu verschreiben, darauf verzichtete man. Wenn man sich schon Ausländer verschrieb, — und man konnte ihrer trotz der Fremdenfeindlichkeit, die nach der polnischen Invasion am Anfange des 17. Jahrhunderts aus religiösen und nationalen Gründen viel heftiger als je geworden war, nicht entbehren, — so war man dabei von rein praktischen Gesichtspunkten geleitet. Militärische und technische Lehrmeister holte man sich vor allem aus dem Westen. So ging die Heroenzeit westeuropäischer Malerei an Rußland spurlos vorüber. Ein einziger Vertreter des gewaltigen Kunstschaffens dieser Zeit, der Architekt Aristoteles Fioravanti aus Bologna wirkte in Moskau; gerade er aber erfuhr es am eigenen Leibe, daß man wohl nach Rußland hinein könne, aber einmal drinnen fast als Gefangener betrachtet werde und sich willenlos fügen müsse.

Unter Peter dem Großen wurde es auch in dieser Beziehung anders. Freilich hatte er mehr Glück mit den Bildern, die er bei seinen Auslandsreisen erwarb, als mit den von ihm im Inlande geförderten Künstlern, deren Werke heute höchstens einen kulturhistorischen, aber keinen künstlerischen Wert beanspruchen können. Aber Peter bereitete wie auf anderen Gebieten so auch hier den Boden vor und eröffnete

vor allem Rußland Westeuropas Kunst und Künstlern. Unter seinen nächsten Nachfolgern, Katharina I., Peter II. und Anna war die innerpolitische Lage einem Aufschwunge heimischer Kunst und einem Zuströmen fremder Künstler hinderlich. Erst unter Elisabeth und natürlich vor allem seit Katharina II. wurde die bildende Kunst auch in Rußland bodenständig; auch folgten nun viele der bedeutendsten ausländischen Künstler einer Berufung nach Rußland und wirkten hier kürzere oder längere Zeit.

Wenn wir zu dem Gesagten noch hinzufügen, daß vor Peter dem Großen außer in offizieller Mission den Russen jede Auslandsreise verboten und damit also auch die Möglichkeit benommen war, sich im Auslande porträtieren zu lassen, wie dies in der späteren Zeit geschah, so haben wir schon die Zeit und damit die Künstler umschrieben, die auf der Ausstellung vertreten sein werden. Mit einigen wenigen Ausnahmen, die wir später teilweise kennen lernen werden, ist der terminus a quo die Mitte des 18. Jahrhunderts; von hier bis auf unsere Tage, also anderthalb Jahrhunderte, umfaßt der Zeitraum, dem die Mehrzahl der ausgestellten Bilder angehören wird.

Von den westeuropäischen Künstlern finden wir Antoine Pesne, den Berliner Hofmaler, dessen einfache, intime Porträts wohltuend von denen seiner zeitgenössischen Kollegen sich abheben, dann Tocqué, dem französischen Akademiker und Modemaler, den noch, ebenso wie den Dänen Erichsen und den Bolognesen Stefano Torelli Kaiserin Elisabeth nach Petersburg berief, vertreten. Auch der ältere Lagrenée folgte einem Rufe dieser Kaiserin und wurde von ihr sogar an die Spitze der Akademie gestellt. Die meisten Porträts dieser Zeit (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) aber sind Werke des Conte Pietro Rotari aus Verona, dessen graziöse, aber manierierte Bildnisse sich der besonderen Gunst der russischen Aristokratie erfreut zu haben scheinen. Wer damals aus Rußland nach Rom kam, der versäumte es natürlich nicht, sich von Pompeo Batoni malen zu lassen, der in der Mitte und zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zu den römischen Berühmtheiten gehörte; sich von Battoni porträtieren zu lassen, galt ja damals für die Fürstlichkeiten, die Rom besuchten, für ebenso wichtig, als der Besuch der Peterskirche.

Unter Katharina II. wirkten der Schwede Roslin, auch einer der beliebtesten Bildnismaler seiner Zeit, und der Miniaturenmaler Voille am kaiserlichen Hofe. Die größte Zugkraft aber im Zeitalter Katharinas übte der ältere Lampi, Trentiner von Geburt, aus. Wie viele Porträts von Mitgliedern der kaiserlichen Familie allein sind von ihm erhalten! So kam es, daß er auch für die übrigen Sterblichen zum Modemaler wurde. Höchstens Madame Vigée-Lebrun kann mit ihm an Beliebtheit und Zahl der Porträts einigermaßen konkurrieren. Übrigens weilte sie ja von 1795 bis 1801 in Rußland und hat ereignisreiche Jahre russischer Geschichte miterlebt; so ist es auch begreiflich, wenn ihre Erinnerungen an diesen Aufenthalt fast nicht minder wie die von ihr auf die Leinwand gebannten Züge der Petersburger und Moskauer Welt dieser Zeit eine historische Quelle ersten Ranges sind. Wer aber damals aus Rußland nach England kam, scheint es nicht versäumt zu haben, sich von George Romney, dem Rivalen Reynolds' und Gainsboroughs, malen zu lassen; merkwürdig ist es aber immerhin, daß von diesen beiden letzteren Künstlern sich weder in Moskau noch in der Provinz ein beglaubigtes Werk fand. Sehr beliebt bei dem ins Ausland reisenden russischen Adel war damals auch Angelika Kaufmann; er unterlag eben auch dem Reize ihrer Damenbildnisse.

Die Napoleonischen Kriege und namentlich der lange Aufenthalt der russischen Okkupationstruppen auf französischem Boden brachten es mit sich, daß westeuropäische Kultur und Ideen in die weitesten Kreise des russischen Offizierkorps Eingang fanden. Gerade damals wurde auch der Keim gelegt zu der revolutionären Bewegung, die beim Regierungsantritte Kaiser Nikolaus' I. zum Ausbruche kam und nach dem Monate des Ereignisses (Dezember 1825) als der Dekabristenaufstand bezeichnet wird.

Es kann uns daher nicht wunder nehmen, wenn gerade das erste Viertel des 19. Jahrhunderts uns in so zahlreichen Porträts entgegentritt; der längere oder kürzere Aufenthalt nach dem Kriege vieler russischer Aristokraten in den Reihen der Offiziere und Diplomaten macht dies begreiflich. Gerade für die russische Diplomatie begann ja jetzt auf den Kongressen von Wien, Aachen, Troppau, Laibach und Verona die Haupttätigkeit. Übrigens war auch Kaiser Alexander, der sich länger als irgend einer der russischen Monarchen vor und nach ihm in Westeuropa aufhielt und dort vielleicht lieber weilte als in Rußland selbst, weil er sich gern als den Befreier Europas von der Willkür des Korsen feiern ließ und trotz Metternich als der wirklich maßgebende Faktor der europäischen Politik sich fühlte und auch war, im In- und Auslande eifrig bestrebt, die berühmten Porträtmaler seiner Zeit zu beschäftigen. So trat der Engländer George Dawe in seine Dienste und hat in der Galerie von 1812 im Winterpalast einige hundert Porträts von Fürsten und Feldherren, die an diesem und den späteren Kriegen teilgenommen hatten, zum Teil aus seiner Hand, zum Teil aus seiner Werkstatt hinterlassen; aber trotz dieser gewaltigen Aufgabe, die ihn lange Zeit in Anspruch nehmen mußte, finden wir auch sonst noch Spuren einer Tätigkeit, die nicht mit dieser Arbeit zusammenhängt. Die Idee zu der Galerie von 1812 mag Kaiser Alexander I. wohl ein ähnlicher Auftrag des Prinzregenten von England an Lawrence, nämlich die Sieger von Waterloo zu malen, eingegeben haben. Übrigens hatte Lawrence im Auftrage des Prinzregenten auch die Mitglieder des Aachener Kongresses zu malen, und so ist es verständlich, wenn wir in Moskau und der Provinz zahlreiche Porträts von seiner Hand finden. Auch der Hofmaler Ludwigs XVIII., Robert Lefèvre, ein Schüler Regnaults, der fast alle bedeutenden Personen des Kaiserreiches und der Restauration gemalt hat, scheint einen zahlreichen russischen Kundenkreis gehabt zu haben. Henry François Riesener, ein Schüler Davids,

aber folgte sogar einer Einladung Kaiser Alexanders I. nach Rußland und malte während eines siebenjährigen Aufenthaltes in Petersburg und Moskau fast alles, was Rang und Namen hatte.

Unter Nikolaus I. wurde der Franzose Adolphe Ladurner als Hofmaler bestellt; aber auch der preußische Hofmaler Krüger, gewöhnlich der Pferde-Krüger genannt, weilte häufig am Petersburger Hofe. Wenn wir noch Canovas, Winterhalters, Friedrich August Kaulbachs, Lenbachs und etwa des jetzigen russischen Hofmalers, des Ungarn Zichy, Erwähnung tun, dann können wir damit die Reihe der westeuropäischen Künstler schließen.

Wie auch noch heute die russische Kunst des 19. Jahrhunderts im Westen mit Ausnahme weniger Künstler unbekannt ist, so geht es der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts im eigenen Lande. Und doch ist sie früher der westlichen Vormundschaft entwachsen und eigene Bahnen gewandelt als die Literatur; ja sie hat schon frühzeitig Meister hervorgebracht, die es mit den zeitgenössischen Künstlern Westeuropas auf einen Wettstreit hätten ruhig ankommen lassen können. Gerade der Generalkommissär der Ausstellung, Djagilew, hat im 1. Bande der »Russischen Malerei des 18. Jahrhunderts«, einer, nebenbei gesagt, prachtvollen Publikation, uns einen der bedeutendsten Künstler dieser Zeit, Dimitrij Lewickij, näher gebracht. Jeder übrigens wird in der Romanow-Galerie des Winterpalastes vor seinen schönen Bildnissen der Töchter Pauls I. im Mädchenalter, namentlich dem reizenden en façe-Porträt Alexandra Pavlownas, gefesselt, die am 19. Oktober (1. November) 1799 in Gatschina dem Palatin Erzherzog Josef angetraut wurde, nachdem wenige Tage zuvor ihr Vater, Kaiser Paul I., Suworow zurückberufen hatte, weil er entschlossen war, dem Bündnisse mit Österreich und England zu entsagen und sich dem ersten Konsul zu nähern. Fürwahr ein böses Omen! Und wirklich starb die ebenso durch ihre Schönheit als ihren Charme bekannte Prinzessin schon im zweiten Jahre ihrer Ehe, ein Opfer konfessioneller Unduldsamkeit. Kiprenskij, ein Schüler Lewickijs, zählt auch zu den hervorragendsten Künstlern dieser Zeit; die Zeitgenossen nannten ihn sogar den russischen van Dyck. Einer besonderen Beliebtheit aber — wenigstens weist die große Zahl der Porträts darauf hin — scheint sich bei dem russischen Adel P. F. Sokolow, ein Schüler Batonis, erfreut zu haben. Von den russischen Künstlern am Ausgange des 18. Jahrhunderts, soweit deren Werke in der Provinz und Moskau an das Tageslicht gezogen wurden, wären noch Borowikowskij, ein Schüler Lampis, Golobatschevskij und Nikita Argunov zu nennen.

Das 19. Jahrhundert hat wie im Westen auch in Rußland eine Reihe der hervorragendsten Künstler hervorgebracht, die ebenso wie die großen russischen Dichter dieses Jahrhunderts in der Weltliteratur einen Ehrenplatz einnehmen, einen solchen in der bildenden Kunst Europas einzunehmen berufen sind. Freilich kann sich Rußland auch rühmen, die hervorragendsten Werke seiner Söhne aus dieser Zeit in einer Galerie, ich meine die Tretjakowsche Galerie in Moskau, so vereinigt zu sehen, wie keine Nation des übrigen Kontinents. So hochherziges Mäcenatentum — die Galerie ist ein Geschenk ihrer Begründer an die Stadt Moskau mit namhaftem Kapital zu ihrer Erhaltung und weiteren Ausgestaltung — kennt Westeuropa nicht. Neben Rêpin, der ja auch im Westen bekannt ist, erwähnen wir Gay, einen Freund Leo Tolstojs, dessen Einfluß auch in seinen großen Bildern, die Stoffe aus der Bibel behandeln, unverkennbar ist, Sêrov, Neff, Zarjanko, Kramskoj und Fedor Petrovitsch Tolstoj. Bei diesem gewaltigen Kunstaufschwung ist es begreiflich, wenn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Werke ausländischer Porträtmaler gegenüber den einheimischen vollständig in den Hintergrund treten.

Mit nicht geringerem Interesse als der Kunsthistoriker wird aber auch der Historiker der Petersburger Ausstellung entgegensehen dürfen. Die russische Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts wird hier in den Porträts fast aller bedeutenden Persönlichkeiten und ihrer Planeten vor seinem Auge vorüberziehen. Aber auch das Wenige, was noch von anonymen Meistern aus dem 17. Jahrhundert vorhanden ist, gibt aphoristisch zwar, aber doch treffend, eine Vorstellung dieser Zeit. Und dazu hat Moskau — als alte Hauptstadt ist dies ja begreiflich — besonders wertvolles Material geliefert. So das Bild Boris Godunows, der sich den Weg zum Zarenthrone selbst gebahnt hat und in seinen Bestrebungen, Rußland der westeuropäischen Kultur zu öffnen, ein Vorläufer Peter des Großen ist, dann das des ersten Demetrius, über dessen rätselhafte Persönlichkeit von unleugbarem staatsmännischen Talent man immer noch im Dunkeln tappt, weiter das Porträt Feodor Nikititsch', als Patriarchen, und seiner Frau, Marfa Iwanowna, der Eltern des ersten Zaren aus dem Hause Romanow, die Boris Godunow aus Besorgnis wegen ihrer etwaigen Thronnebenbuhlerschaft — waren sie doch mit dem aussterbenden Hause durch die erste Gattin Iwan des Schrecklichen nahe verwandt — ins Kloster gesteckt und zur Ablegung der Gelübde gezwungen hatte. Auch Porträts der ersten drei Zaren aus dem Hause Romanow, Michael, Alexêj und Feodor sind noch vorhanden. Sogar die Vorgänger Lamsdorffs finden wir in Gramotin, dem Dumny Djak (dem alten Staatssekretär), der sich trotz der unruhigen Zeiten am Anfange seiner Tätigkeit und späterer Konflikte mit dem allgewaltigen Patriarchen Filaret, neben dem sein Sohn Michael fast die Rolle eines Schattenzaren spielte, durch dreißig Jahre an der Spitze des »Gesandtschaftsamtes« — so hieß damals das Ministerium des Auswärtigen — hielt, dann in Afanasij Lavrentjevitsch Ordyn-Naschokin, dem Bojaren Artamon Sergiewitsch Matvêev und dem Fürsten Wasilij Wasiljevitsch Golicyn, dem Günstling und allmächtigen Minister der Zarewna Sophie, vertreten. Ordyn-Naschokin und Golicyn führten schon einen langatmigeren Titel als Gramotin, sie hießen »des großen zarischen Siegels und der großen Staatsgesandtschaftsakten Bewahrer«. Ein eigentümliches Mißgeschick waltete über Matvêev

und Golicyn; beide waren für ihre Zeit hochgebildete Männer und von dem ehrlichsten Wollen erfüllt, Rußland zu europäisieren, und beide fielen sie als Opfer des Streites, der zwischen den Familien der beiden Frauen des Zaren Alexêj, den Miloslawskijs und Naryschkins entbrannt war. So wurde Peter so wertvoller Mitarbeiter an seinem Reformwerke beraubt.

Noch ein Porträt des 17. Jahrhunderts wird die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Es stellt den Patriarchen Nikon dar, den willensstarken Mann, der sich einer gewaltigen Aufgabe, über die man schon ein Jahrhundert lang beraten hatte, ohne zu einem Entschlusse zu kommen, nämlich der Verbesserung der Kirchenbücher für den lithurgischen Gebrauch unterzog und sie auch durchführte, ungeachtet der mächtigen Bewegung der ungebildeten und fanatisierten Menge, die darin ein Attentat auf den Glauben ihrer Väter und in Nikon einen Häretiker sah. Und Tausende gingen lieber freiwillig in den Tod, als daß sie sich mit drei Fingern anstatt mit zwei bekreuzigten. Diese Kirchespaltung, der Raskol, zog in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer weitere Kreise und drohte einen Augenblick sogar das Übergewicht zu erlangen. Nur die mit Unrecht so viel geschmähte Zarewna Sophie rettete mit energischer Hand Staat und Dynastie vor einer Katastrophe. Heute aber gibt es noch viele Millionen Russen »Raskolniki« (Ketzer) und diese bilden sogar eine wirtschaftliche Macht. Man muß bedauern, daß die Werke P. J. Meljnikow-Petscherskijs, eines Schriftstellers aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und besten Kenners dieser großen Sekte, noch nicht ins Deutsche übersetzt wurden, weil sonst auch Westeuropa einen Einblick in das hochinteressante Innenleben eines namhaften Teiles des russischen Volkes gewonnen hätte, der ungeachtet vieler Schattenseiten sich doch die Achtung eines jeden, der näher zusieht, ertrotzt. Nikon hatte sich übrigens noch ein höheres Ziel gesetzt; er wollte nichts Geringeres, als die weltliche Macht der geistlichen unterordnen und dem Patriarchat gegenüber dem Zaren eine Stellung verschaffen, wie sie das Papsttum im Westen gegenüber dem Kaisertum zeitweilig einnahm. Allein dies ging über seine Kraft und er bezahlte seinen Ehrgeiz mit dem Verlust seiner Würde.

Das 18. und 19. Jahrhundert ist natürlich schon mit einer so großen Zahl von Porträts vertreten, daß wir hier nur einiges Wenige herausgreifen wollen. So wird das Bild Ivan Alexievitsch Dolgorukijs, des Spielkameraden, Günstlings und erklärten Schwagers Peters II., der seiner Familie durch diese Umstände eine besonders einflußreiche Stellung verschaffte, die Erinnerung an ein Ereignis nach dem Tode dieses Kaisers wachrufen, als die Dolgorukijs und mit ihnen einige andere aus den ältesten Familien des Reiches den Versuch machten, die Autokratie zugunsten einer Adelsoligarchie zu beschränken. Beim Anblick aber von Kirill Razumovskijs Bilde wird sich manchem strebsamen jungen Manne das Herz in hellem Neid verzehren, wurde er doch, nachdem ihn fünfzehnjährig die Kaiserin Elisabeth zur Ausbildung nach Deutschland geschickt hatte, mit 16 Jahren in den Reichsgrafenstand des heiligen römischen Reiches deutscher Nation erhoben, mit 18 Jahren aber schon zum Präsidenten der Petersburger Akademie der Wissenschaften und mit 22 Jahren zum Generalfeldmarschall und Hetman Kleinrußlands ernannt. Und dies alles verdankte er nur seinem Bruder Alexêj, dem kleinrussischen Kosakenknaben, der die Herde seines Dorfes weidete und durch seine Stimme zufällig unter die Hofsängerknaben geriet, wo er durch seine Schönheit die Aufmerksamkeit der Kaiserin Elisabeth erregte, die ihn zu ihrem Geliebten erkor, dem sie bis an ihr Lebensende treu blieb, ja, wie die Tradition will, sogar vor dem Altare die Hand zum heimlichen Ehebunde gereicht hat. Vor dem Bilde Stanislaus Poniatowskis, des Exkönigs von Polen, dem Paul I. das Marmorpalais an der Newa zur Wohnung angewiesen hatte, in dem er auch gestorben ist, und dessen Madame Vigée-Lebrun — das Bild ist übrigens auch von ihr gemalt — in ihren Erinnerungen mit solcher Wärme gedenkt, war sie doch in jenem Palaste bis kurz vor seinem Tode sein häufiger Gast, wird manche Erinnerung an Katharina II. und Polens Geschichte wach werden. Auch das Bild des schönen Platon Zubow, des letzten Favoriten Katharinas II., den Paul mit seinen Brüdern in die Verbannung schickte, dann in einer Laune der Großmut gerade noch rechtzeitig genug begnadigte, damit er zum Danke dafür in jener schrecklichen Nacht des 11./23. März 1801 mit Pahlen, Bennigsen und seinem Bruder Nikolaus in das Schlafgemach des Kaisers eindringen konnte, muß Interesse erregen. Außer dem Bilde Nikolaj Zubows ist auch das der Fürstin Gagarin, geborene Lopuchin, die als Geliebte des Kaisers noch im Monate zuvor in das festungsartig gebaute Michaelspalais mit eingezogen war, ein Hinweis auf jene schreckliche Zeit. Das Bild Speranskijs aber erinnert den Historiker daran, wie Alexander I. nie die Kraft besessen, einen Gedanken bis in seine letzten Konsequenzen durchzudenken und trotz der hochfliegenden Pläne im entscheidenden Momente vor der entschlossenen Tat zurückgeschreckt und lieber seine Ratgeber geopfert hat.

Auch die Fürsten im Reiche der Geister sind zahlreich vertreten, so die Dichter Žukovskij, Puschkin. Dertschavin, Turgeniew, Gogol, Chomjäkov, und besonders Tolstoj, von mehreren Künstlern porträtiert, darunter auch das schöne Porträt des Dichters von Rêpin, das zum Bestande der sogenannten Wanderausstellung von 1901 gehörte, dann der Architekt Graf Rastrelli, die Fürstin E. R. Daschkov und der berühmte Moskauer Professor und Arzt Pirogov.

Nur annähernd das zu nennen, was das »weißmauerige« Moskau und die Provinz zur Petersburger Ausstellung beisteuert, ist unmöglich. Eines aber darf man von der Ausstellung unbedingt sagen, sie verdient die Aufmerksamkeit Westeuropas in vollstem Maße.

NEUES AUS VENEDIG

Wie anzunehmen, werden nun, nachdem die 3076 eingerammten Pfähle, unter sich aufs dichteste zu einer einzigen Masse verbunden, den alten Fundamenten des Campanile jene Festigkeit gewähren, welche nötig erscheint, der großen Belastung durch das Bauwerk gerecht zu werden. Nachdem nun diese Vorarbeiten beendigt sind, haben die Steinmetzen ihre Tätigkeit begonnen mit dem Zurichten der großen Blöcke, welche nun als unterste Bauschicht zur Verwendung kommen werden. In Bälde wird mit dem Ziegelbau begonnen werden. 50 Arbeiter sind zur Zeit beschäftigt.

Gleichzeitig hat nun unter Leitung Lavezzaris die Einrüstung der durch den Einsturz des Glockenturmes herabgerissenen Schmalfassade von Sansovinos Bibliothek begonnen. — Es konnten diese Arbeiten erst in Angriff genommen werden, nachdem die Fundamentarbeiten am Campanile beendet waren; durch die unmittelbare Nachbarschaft beider Bauwerke war eins dem andern untergeordnet. Mittlerweile jedoch sind alle zur Verwendung kommenden Versatzstücke aus istrischem Marmor fertig gestellt worden. Beim Einsturz des Campanile geriet die ganze stehengebliebene Ecke von Sansovinos Bau in starke Neigung nach vorn. Ohne diese Teile abzutragen wird man nun die Lotrechtstellung durch die Verbindung mit den neuaufzuführenden Baugliedern erreichen. Die Arbeiten bezüglich des bildnerischen Schmuckes sind längst vergeben und man verspricht, daß die Wiederaufrichtung der Fassade nicht allzuviel Zeit in Anspruch nehmen werde.

Im Dogenpalaste wird aufs fleißigste gearbeitet. Die große Freske des Guariento ist glücklich von der Mauer gelöst worden. Man ist schon geraume Zeit mit der Erneuerung der ganzen Mauer von den Fundamenten an beschäftigt. Die Wand des Jüngsten Gerichtes im anstoßenden Saale ist vollkommen neu aufgeführt worden und hat jetzt nur zu trocknen, ehe ihr Bilderschmuck wieder angebracht werden kann.

In der Markuskirche werden jetzt jene Sicherungsarbeiten vorgenommen, von welchen ich in meinem letzten Berichte, als für nötig erkannt, sprach. Der dritte Teil des Hauptschiffes der Kirche ist abgesperrt, zum Zweck der Einrüstung des großen Gewölbebogens, welchen die Mosaik der Offenbarung Johannis bedeckt. Es wird jahrelang dauern, bis dieser Teil der Kirche wieder freigegeben werden kann.

In der Frarikirche nehmen die Arbeiten immer größere Ausdehnung an. Mehr als die Hälfte der Kirche ist eingerüstet. Allüberall wird gearbeitet. — Die Sakristei, sowie die großen Grabdenkmäler Tizians und Canovas fast unsichtbar.

Am Canal grande ist die altgotische Fassade des Palazzo Wolkoff völlig neu aufgebaut worden, weil die alte gefahrdrohend geworden war, sowie der dicht dabeiliegende Palazzo Doria, jedermann als der schiefste Palast Venedigs bekannt, jetzt in seinen Fundamenten gründlich erneuert wird, da alles Reparieren von innen heraus bis jetzt nichts fruchtete.

Eine Verbreiterung des Kanals und der Straßengänge zwischen S. Marco (Canino Orseolo) und S. Luca, dem Zentrum der Stadt, ist nahezu beendet und gab einigen Architekten in Nachahmung Sardis, der damit den genialen Anfang machte, Gelegenheit, in altvenezianischem Stile und Farbe zu bauen. Besonders erfreulich ist der Palast an der Ecke der Brücke, die zum Bankgebäude bei S. Gatto führt, zu welchem N. Piamonte die Pläne fertigte. Es kann nicht freudig genug begrüßt werden, daß die hiesigen Baumeister nach und nach zur Überzeugung gelangen, daß hier in Venedig anders gebaut werden müsse als in irgend einem beliebigen kleinen Landstädtchen. *A. WOLF.*

NEKROLOGE

Eugen Guillaume †. Der im Alter von 83 Jahren in Rom verstorbene französische Bildhauer war kein Menzel. Die letzten zehn oder fünfzehn Jahre seines Lebens hat er sozusagen nichts mehr getan. Und selbst beim wohlwollendsten Urteil über seine Hauptwerke kann man gerade nicht sagen, daß die Kunst Frankreichs und der Welt durch dieses Brachliegen seiner Kräfte etwas verloren hätte. Guillaume war das Urbild des Akademikers. Ordentlich, fleißig, brav, korrekt, alles was man will, nur kein Genie, nur keine Individualität, kein persönliches Talent. Seine besten Arbeiten, die beiden Gracchen und die römische Hochzeit, sind römischen Arbeiten dermaßen nachempfunden, daß man sie in Rom hätte ausgraben und als antike römische Skulpturen in die Museen bringen können. Nebenbei war er auch Schriftsteller. Er hat drei Bücher veröffentlicht, die sicherlich zum trockensten und langweiligsten gehören, was je ein Künstler über seine Kunst gesagt hat. Diese Bücher haben ihn in die Akademie der vierzig Unsterblichen gebracht, und seine akademische Schulmeisterlichkeit hatte ihn ganz hervorragend zu dem Posten befähigt, den er bis vor zwei Monaten als Direktor der französischen Akademie in Rom inne hatte. Da brauchte er nichts mehr zu arbeiten und hatte weiter nichts zu tun, als den heimlich gähnenden oder lachenden jungen Künstlern seine abgedroschenen Lehren vorzutragen. Sein Nachfolger ist, wie früher schon gemeldet, Carolus Duran, gegen den sich bereits die Stürme der Rebellion angemeldet haben. Die sämtlichen Schüler der Akademie in Rom haben ein Schriftstück unterzeichnet und veröffentlicht, worin der neue Direktor grausam kritisiert und verspottet wird, und wenn Herr Duran nicht sehr vorsichtig ist, wird es mit seiner römischen Herrlichkeit nicht lange dauern. *K. E. S.*

Am 23. März starb in Berlin der Maler und Radierer **Heinrich Kohnert.** Er war am 3. Mai 1850 zu Tilsit geboren, studierte in Königsberg und Berlin und wendete sich im wesentlichen der Landschaftsmalerei zu, er war besonders als Radierer lange Zeit geschätzt.

PERSONALIEN

Der bekannte Kunsthistoriker **Cornel von Fabriczy,** der als Privatgelehrter in Stuttgart lebt, und die Sommermonate zum Zweck seiner Studien regelmäßig in Italien verbringt, ist von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen zum Ehrendoktor ernannt worden. Das Elogium, in welchem auf seinen früheren Beruf als Eisenbahningenieur angespielt wird, lautet: Philosophorum ordo ... Cornelium de Fabriczy, natione Hungarum, eruditione Germanum, qui studiis a Vulcano ad Musas translatis et testimonia de artificum Italicorum vitas scripta et ipsa illorum opera diligentissime perscrutando sagacissime explicando historiae artium largam rerum memorabilium antea incognitarum copiam addidit, ... doctorem erat ...

FUNDE

Der Dresdener Anzeiger vermeldet folgendes: An dem berühmten **Flügelaltar der Liebfrauenkirche** zu Arnstadt hat der Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens Professor Voß jetzt eine Entdeckung gemacht, die über den lange vergebens gesuchten Ursprung dieses Meisterwerkes der thüringischen Holzschnitzkunst Aufschluß giebt. Voß hat einige der in Holz geschnitzten und in reichen Farben bemalten Figuren photographieren lassen und sie auf seinen Reisen mit ähnlichen Schnitzereien und Malereien in den sächsisch-thüringischen Ländern verglichen. Dieselbe höchst merkwürdige Form der Köpfe, mit den eigentümlich kugelförmigen Stirnen und dem selig lächelnden Gesichtsausdruck

fand der Gelehrte an mehreren großen und kleinen Holzschnitzwerken in Thüringen, zum Beispiel in Tinz bei Gera, in Schweinitz bei Pößneck, in den Dörfern Ammerbach, Meua und Großlöbichen bei Jena und an anderen Orten. Alle diese Gestalten zeigten eine überraschende Ähnlichkeit mit einem reich geschnitzten Altar in dem Museum des Königlich sächsischen Altertumsvereins im Palais des Großen Gartens in Dresden. Es ist ein Flügelaltar, welcher aus Merkersdorf im Königreich Sachsen stammt. Eine alte Rechnung im Kirchenbuch von Merkersdorf gibt an, daß der Altar im Jahre 1504 für 18 Rheinische Gulden von dem Meister Jacob zu Altenburg gefertigt worden ist. Diese Nachricht hatte schon Dr. Eduard Flechsig in seinen Studien über das Museum in Dresden veröffentlicht. Dadurch ist Voß der Nachweis gelungen, daß die große Zahl ähnlicher Skulpturen in den thüringischen Ländern — vor allem aber der herrliche Flügelaltar zu Arnstadt — in der Stadt Altenburg geschnitzt und gemalt worden ist. Der Arnstädter Altar stammt aus dem Jahre 1498. Er bildet durch diesen Nachweis den Höhepunkt einer blühenden Künstlerschule, die sich über große Teile Thüringens und Sachsens verbreitet hat. Der Altar wird fortan ganz besonders die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf das freundliche Arnstadt lenken. Die Liebfrauenkirche, in welcher der Altar vortrefflich aufgestellt ist, wurde auf Anregung des regierenden Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen vor etwa zwanzig Jahren durch den Gotiker Professor Stier in Hannover restauriert.

INSTITUTE

Kaiserl. Deutsches Archäologisches Institut in Rom. Sitzung vom 3. März 1905. Herr Dr. Michel bespricht die seit langem schon diskutierte Frage, ob in Pergamon Nachrichten und Überreste von der Kirche zu finden seien, die der primitiven Christengemeinde, einer der sieben kleinasiatischen in der Apokalypse des Johannes erwähnten, als Versammlungsstätte gedient hat. Die literarischen Quellen schweigen und die Tradition erklärt als Urkirche des heiligen Johannes einen Teil der Ruinen eines großen Backsteinbaues, der von zwei Rundtürmen flankiert ist und in dessen Nähe jetzt eine kleine, diesem Heiligen gewidmete Kapelle steht. Die alten englischen und französischen Gelehrten erklärten den Mittelbau als einen ursprünglichen Aeskulaptempel und die Rundtürme für Heiligtümer der Igieia und des Telephos. In dem Mittelbau hätten dann die Christen die dem heiligen Johannes gewidmete Basilika eingerichtet. Andere hielten den Hauptraum für eine alte Markthalle und die Türme für spätere Anbauten. Die deutschen Archäologen haben endlich den ganzen Ruinenkomplex als eine römische Thermenanlage erklärt. Sicher ist es, daß die Urkirche nicht dort gewesen ist, denn man beschreibt im 14. Jahrhundert den Bau als ein Theater und erwähnt dort keine Kirche.

Im Jahre 1901 stieß Doerpfeld bei seinen Ausgrabungen in der unteren Agorà auf die Grundmauern einer dreischiffigen christlichen Basilika, die bloß eine Apsis hatte, ein Baptisterium und ein großes Atrium mit Umgang und Brunnen. Er setzte die Ruine ins 5., Strzygowski ins 4. Jahrhundert. Für hohes Alter spricht das Fehlen der Kuppelträger und daß kein antikes Material im Bau verwendet wurde, für geringes Alter die Orientierung nach Südosten. Dr. Michel nimmt das 4. Jahrhundert an und glaubt, daß die Kirche wohl der großen Zerstörung der Araber zum Opfer gefallen sei.

Betreffs der Frage nach der Urkirche steht es auch mit den übrigen im Pergamon bekannten Kirchenruinen nicht besser.

Bei dem Tempel der Athena auf der Burg entdeckte man Spuren einer Kirche, von der aber der ursprüngliche Grundriß nur fragmentarisch festzustellen ist. Man fand die Stützen einer Kuppel und die Überbleibsel eines erhöhten Presbyteriums. Sehr viel vom Athenatempel stammendes Material ist in den Mauern verbaut. Die Kuppel und die Ornamentreste lassen auf das 6. oder 7. Jahrhundert schließen. Der Grundplan kann aber unmöglich der ursprüngliche sein, und so muß man wohl annehmen, daß die Ruinen von einem zur Zeit Leo des Isauriers, nach der Zerstörung durch die Araber, errichteten Notbau stammen.

Die Reste einer anderen kirchlichen Anlage wurden unterhalb der Theaterterrasse gefunden und man erklärte den rechtwinkeligen Bau mit Nischen in den Wänden und einer halb eingestürzten gewölbten Decke für eine Gruftkapelle. Vielleicht ist es die Grabstätte des Johannes, Bischofs von Pergamon, zur Zeit Justinians.

Aus dem 8. oder 9. Jahrhundert ist wohl die an den Felsen gebaute Kirche außerhalb der Befestigungsmauern. Für die ziemlich späte Zeit des Baues, welcher wahrscheinlich zu einem Kloster gehörte, spricht die Benutzung von Platten mit Gigantenreliefs. Die Urkirche ist also in all diesen nicht zu suchen. Wahrscheinlich war sie nicht auf dem Stadtberg, sondern in der Ebene, wo die Bevölkerung am dichtesten war, nicht weit von den Thermen, wo dann später die Kapelle des heiligen Johannes errichtet wurde, wahrscheinlich um das Bild des Heiligen aus der zerstörten Urkirche aufzubewahren. Vielleicht werden ihre Grundmauern eines Tages unter dem großen türkischen Friedhof zum Vorschein kommen.

Professor Petersen bespricht einige Bronzen der französischen Sammlung De Clerq, die jetzt im ersten Band der Beschreibung, welche Professor De Ridder davon publiziert, abgebildet sind. Wichtig sind diese Bronzen besonders, weil sie fast alle aus Syrien, Phönizien und Palästina stammen und man an ihnen deutlich sehen kann, daß fremde Kunstströmungen und besonders die hellenistische die lokale Kunst dort beeinflußt haben. Professor Petersen vergleicht stilistisch und ikonographisch einige der Bronzestatuetten mit Werken italienischer Sammlungen, mit der kapitolinischen und der mediceischen Venus, der Stadtgöttin von Antiochien im Vatikan und dem Schleifer der Tribuna in Florenz. *Federico Hermanin.*

VEREINE

In **Hamburg** hat sich eine **Kunstgesellschaft** gebildet, die die Pflege einer verfeinerten, auf engere Kreise berechneteren Kunst betreiben will und zwar nicht nur der bildenden, sondern auch aller Schwesterkünste.

DENKMÄLER

In **Bremen** ist das Reiterstandbild Kaiser Friedrichs, das ihn als römischen Imperator in antikem Panzer darstellt, enthüllt worden. Das Denkmal ist eine Schenkung des Kaufmanns Franz Schütte und eine Schöpfung von Louis Tuaillon.

MUSEEN

Die **Münchener Glyptothek** hat eine Gruppe von Adolf Hildebrand, seine Töchter darstellend, erworben.

AUSSTELLUNGEN

Am 28. März hat die **Nationalgalerie** zu Berlin ihre **Menzel-Ausstellung** eröffnet. Heute, unmittelbar nach dem ersten Eindrucke, einen Bericht zu geben, ist unmöglich, nur das sei gesagt: Die Ausstellung ist eine der großartigsten, ja vielleicht die großartigste, die in unserer Zeit

einem Künstler gewidmet worden ist. Es genüge, daß, mit Ausnahme einiger im Auslande befindlicher oder sonstwie versteckter Werke, sämtliche Ölgemälde Menzels in der Nationalgalerie vereinigt sind, daß eine außerordentliche Fülle von Gouachen, Aquarellen und mehrere tausend Zeichnungen und Pastelle zur Schau gestellt werden. Die Wirkung auf den Beschauer ist einfach überwältigend und übertrifft alle Erwartungen. Die Ausstellung wird wahrscheinlich Menzels Stellung in der Kunstgeschichte auf Jahrzehnte hinaus festlegen. Manche seiner unendlich figurenreichen Werke der späteren Jahre werden durch diese Ausstellung in der Schätzung sinken, und wir vermuten, daß der Menzel von 1840—1855 von nun an in die höchste Wertung kommen wird. Die Ausstellung, die mit einem bewundernswerten Geschmack arrangiert ist, verteilt sich so: in den Corneliussälen alle Gemälde, in den rechts und links anstoßenden Kabinetten und Gängen Gouachen, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen vornehmlich aus dem Besitz der Galerie (darunter ein ganzes Zimmer nur Krönungsstudien). In der Handzeichnungsabteilung im zweiten Stock sind alle Wände mit Zeichnungen aus der Hinterlassenschaft bedeckt, auch von den Diplomen werden die Hauptstücke gezeigt, ebenso das Fest der weißen Rose. Die Totenmaske, die Hände und Proben von Notizbüchern ergänzen das Bild. Da Amsler & Ruthardt gleichzeitig eine höchst ausgezeichnete Sammlung der graphischen Arbeiten des Meisters veranstaltet haben, so bietet sich gegenwärtig in Berlin eine wohl nie wieder vorkommende Gelegenheit, den ganzen Menzel zu studieren. — Was die Hinterlassenschaft betrifft, so besteht sie außer den Skizzenbüchern aus rund 5000 Blatt schwarzer und mehrfarbiger Zeichnungen; vieles ist minderwert, anderes dagegen von fabelhafter Schönheit. Die Blätter erstrecken sich über sein ganzes Leben. Die Kunsthändlerin Fräulein Rabl in Berlin hat auf Anlaß der Erben sich der außerordentlichen Mühe einer genauen Schätzung jedes einzelnen Blattes unterzogen. Wie verlautet, soll sich dabei rund eine Million Mark als Taxe ergeben haben. Was aus dem Nachlaß wird, läßt sich noch nicht sagen, da die Erben der Nationalgalerie das Vorkaufsrecht lassen und zwar, wie man hört, zu besonders günstigen Bedingungen. Ob aber die Galerie zugreifen wird, ist noch fraglich, denn sie besitzt bereits 1700 Blatt Zeichnungen von Menzel, ein Schatz, der doch im großen und ganzen in den Schränken brach liegt. Erwägenswert wäre es aber für den Staat, der Nationalgalerie ein Menzel-Museum anzubauen und dann die sämtlichen 6—7000 Zeichnungen, sowie den beträchtlichen Besitz an Ölgemälden des Meisters, den die Galerie schon hat, übersichtlich aufzuhängen. Wenn dieser Gedanke zur Ausführung kommen sollte, so wäre jedenfalls Berlin um eine erstaunliche Sehenswürdigkeit reicher.

Wie wir schon früher mitteilten, wird in der großen Berliner Kunstausstellung in diesem Jahre eine Zusammenstellung zur **Geschichte der deutschen Landschaft im 19. Jahrhundert** zu sehen sein, die der Vorsitzende der Ausstellung, Professor Friedrich Kallmorgen, angeregt hat, und mit deren Zusammenbringung der Maler Hoffmann-Fallersleben sich beschäftigt. Diese Ausstellung ist ganz unabhängig von einer anderen geplant gewesen, die jetzt schon in eingeweihten Kreisen von sich reden macht: nämlich einer großen rückschauenden Ausstellung über die Malerei des 19. Jahrhunderts, die im Jahre 1906 in Berlin gezeigt werden soll und für deren Zustandekommen augenblicklich die Herren v. Tschudi, Lichtwark und v. Seidlitz stark interessiert sind. Die eigentliche Zusammenbringung der Ausstellung soll, wie in Berlin erzählt wird, Herrn Meyer-Gräfe übertragen sein, der auch schon mitten in der Arbeit sein soll. — Übrigens hat auch die Münchener Künstlergenossenschaft beschlossen, im Jahre 1906 eine Ausstellung der bayrischen Kunst von 1800 bis 1850 zu veranstalten.

Die **Wanderausstellung des Verbandes der Kunstfreunde** in den Ländern am Rhein ist jetzt in Straßburg zur Schau gelangt.

SAMMLUNGEN

Das zuerst von W. von Seidlitz ausgesprochene und in letzter Zeit von Wilhelm Bode eifrig verfochtene Projekt eines **asiatischen Museums** für Berlin scheint, da sich der Kaiser sehr für die Sache interessiert, Gestalt zu gewinnen.

WETTBEWERBE

Die **großen Staatspreise** der Berliner Akademie hat erhalten: der Maler Hermann Völkerling aus Breslau und der Bildhauer Erich Schmidt aus Berlin, das Stipendium der Paul Schulze-Stiftung wurde dem Bildhauer Paul Oesten aus Berlin zuteil. Den Michael Beer-Preis erhielt der Bildhauer Leopold Fleischhacker aus Felsberg.

VERMISCHTES

In der Frankfurter Zeitung lesen wir folgende spaßhafte Mitteilung: In der dortigen **Städelschen Galerie** befindet sich unter Nr. 42 ein Frauenbildnis, das ursprünglich als Sebastiano galt; dann wurde es dem Scorel zugewiesen, während Morelli bald darauf das Bild für ein Werk des Sodoma erklärte. Wenige Jahre später nahm Amante das Bild wiederum für Sebastiano in Anspruch, bis Venturi es auf Parmeggianino taufte; und unter diesem Titel führt es auch der jetzt erschienene neue Katalog auf. Doch schon droht der unglücklichen Dame, die von einer Werkstatt in die andere gehetzt wird, ein neuer Ausweisungsbefehl: denn soeben versucht Claude Philips nachzuweisen, daß es sich um ein Werk des Girolamo del Pacchia handelt.

Die Veranstalter der internationalen venezianischen Ausstellungen bemühen sich bekanntlich immer, durch besondere Anziehungsmittel den Besuch ihrer Ausstellung zu heben; früher war es ein Preisausschreiben für die beste Kritik, dieses Mal ist es ein **internationaler Kunst-Kongreß,** in dem verhandelt werden soll, wie man Ausstellungen und Wettbewerbe arrangiert, die Kunst ins Volk bringt und was dergleichen mehr ist.

Der verstorbene Tiermaler **Anton Braith** hat seinen gesamten Nachlaß von ungefähr 800 Bildern und Studien seiner Geburtsstadt Biberach hinterlassen, für die in Biberach ein eigenes Museum errichtet werden wird.

Die Berliner Medaillenmünze von A. Werner & Söhne hat eine **Menzel-Medaille** herausgegeben, die als sehr gelungen bezeichnet werden muß. Die sechs Zentimeter messende Bronzeplakette zeigt auf der Vorderseite das getroffene und gut gearbeitete Profilbildnis des Meisters. Diese Hauptseite der Medaille ist jedenfalls ein schönes Erinnerungsstück, die allegorische Rückseite behagt uns weniger. Die Medaille ist ein Werk des Bildhauers A. M. Wolff.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang | 1904/1905 | Nr. 21. 14. April

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE MENZEL-AUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONAL-GALERIE.

Gleich nach dem Tode Menzels wurde der Plan gefaßt, einen Teil des Landesausstellungsgebäudes in diesem Sommer dem Werke des Verewigten einzuräumen. Aber die National-Galerie, die gegen 1700 Zeichnungen, eine große Zahl der köstlichsten Wasser- und Deckfarbenbilder und eine stattliche Reihe Ölbilder Menzels besitzt, wollte es sich nicht nehmen lassen, den größten preußischen Maler vorher in ihren eigenen Räumen zu ehren. Um dies in wirklich umfassender und würdiger Weise tun zu können, wurde zunächst das ganze obere Hauptgeschoß völlig ausgeräumt. Aber da die Anmeldungen von Werken aus Privatbesitz in ungemeiner Fülle einliefen und der Nachlaß des Meisters sich als umfangreicher herausstellte, als man angenommen, reichte es noch nicht aus, so daß die Hälfte des obersten Stockwerks zu Hilfe genommen werden mußte. Bedenkt man nun, daß die beiden Cornelius-Säle durch Einbauten und Überspannung mit einem Velum in ruhig und einheitlich wirkende Ausstellungsräume verwandelt, die beiden Schlachtenbilder-Säle durch Scherwände getrennt, sämtliche Wände des Hauptgeschosses aber mit Leinwand bespannt und dann angestrichen worden sind, daß ferner mehrere tausend Zeichnungen und graphische Blätter aufgezogen und gerahmt und die Rahmen dafür erst bestellt und angefertigt werden mußten, und daß der Hauptteil der Arbeit sich naturgemäß auf die letzten Wochen, ja Tage zusammendrängte, so wird man sich einen Begriff von dem fieberhaften Eifer machen, mit dem zuletzt gearbeitet wurde. Durch das opferwillige Zusammenwirken aller Kräfte konnte am 27. März den zur Vorbesichtigung Eingeladenen nicht nur eine fast völlig fertige Ausstellung gezeigt, sondern auch ein 5699 Nummern auf 390 Seiten umfassender Katalog eingehändigt werden.

Die Anordnung ist in den Hauptzügen die folgende: Der zweite Cornelius-Saal enthält im wesentlichen das große Krönungsbild und die friedericianischen Bilder nebst den Skizzen dazu mit Ausnahme des Überfalls bei Hochkirch, der leider nicht hergegeben worden ist, und der unvollendeten höchst interessanten Ansprache vor der Schlacht bei Leuthen, die im ersten Cornelius-Saale untergebracht wurde. In diesem und dem ersten Ecksaal links hängen die übrigen Ölbilder. In die anderen Räume des Hauptgeschosses sind die der National-Galerie gehörigen und die aus Privatbesitz geliehenen Zeichnungen und die einzelnen Wasser- und Deckfarbenbilder verteilt. Der erste Raum des oberen Geschosses enthält das Kinderalbum, die Bilder zum Feste der weißen Rose und die Adressen. Dann folgt in einem Korridor und einem langen Saale der künstlerische Nachlaß, dem Bilder des Meisters von ihm selbst und von anderen, seine Totenmaske und andere Erinnerungen an ihn angereiht worden sind. Den Beschluß machen drei Kabinette mit den graphischen Arbeiten, die fast sämtlich dem reichen Bestande des Kupferstichkabinetts entnommen werden konnten.

Der Eindruck des Ganzen ist einfach überwältigend. Noch niemals ist das Werk eines deutschen Malers in solcher Vollständigkeit vereint gewesen. Im Ausland findet man wohl einige Beispiele wie Turner, Watts, Gustave Moreau; aber diese hatten es den Überlebenden dadurch leicht gemacht, daß sie in den letzten Dezennien überhaupt keine Werke mehr aus der Hand gaben. Manche meinen, daß hier bei Menzel weniger mehr gewesen wäre. Der Kunstfreund, der jetzt nur für einen oder zwei Tage nach Berlin kommt, könnte durch die Fülle der Eindrücke fast verwirrt werden. Bei einer größeren Reihe von Besuchen aber wird bald Ordnung in das Chaos kommen und das Bild des Meisters sich erweitern, befestigen und vertiefen. Nur durch die Zusammenstellung alles irgendwie Erreichbaren, auch der schwächeren Leistungen, wird es möglich gemacht, sein Genie nach allen Seiten zu umgrenzen. Vor den Überraschungen, die unser Urteil in den letzten Jahren immer wieder verschoben, sind wir nun ziemlich sicher. Nur das eine möchte man wünschen: daß man alles vergessen könnte, was man von dem Meister weiß oder zu wissen glaubt, um mit voller Unbefangenheit an das Werk heranzutreten.

Heute, wenige Tage nach der Eröffnung, schon endgültige Schlüsse ziehen zu wollen, wäre Vermessenheit. Aber einige Eindrücke, die sich sofort aufdrängen und von Stunde zu Stunde wachsen, seien schon festgehalten.

Der Weg Menzels war der der meisten Genies. Außerordentliche Frühreife: Künstlers Erdenwallen mit achtzehn Jahren, die erfindungsreichen großen

Federzeichnungen auf Stein (Gesellenbrief, Fünf Sinne, Vater unser, Schießdiplom) in der ersten Hälfte der zwanzig, Friedrich der Große mit fünfundzwanzig. Dann ein rasches Aufsteigen zum Gipfel — auch im Erfassen der malerischen Erscheinung —, der mit dreißig Jahren bereits erreicht ist: Vignetten zu den Werken Friedrichs des Großen, die köstlichen Interieurs und Landschaften. Dann eine etwa zwei Dezennien währende Zeit stetiger Reife (Friedrichsbilder, Krönungsbild) und schließlich eine allmähliche Abnahme der Kräfte. Hier aber tritt ein großer Unterschied von den anderen ein. Während bei diesen Auge und Hand zu erlahmen beginnen und sie dadurch von selbst zu einer immer breiteren, immer stärker abkürzenden und immer großartigeren Malweise geführt werden, wird Menzel immer detaillierter, immer kleinlicher, so daß seine Werke schließlich den malerischen Zusammenhalt verlieren. Die Bleistiftzeichnungen bleiben immer noch bewundernswert, die Bilder aber sind angetuschte Mosaiken von Einzelmotiven. Das Gefühl für die »sacrifices nécessaires«, das bei ihm nie sehr stark gewesen ist (man betrachte selbst die »Märzgefallenen«) ist nun völlig verloren gegangen.

Menzel der Zeichner ist von einem Kinde zu begreifen; Menzel der Maler ist eine der seltsamsten und verzwicktesten Erscheinungen der Kunstgeschichte. Bei Tizian, Valazquez, Rembrandt, Frans Hals, selbst Böcklin vollzieht sich die Entwickelung folgerichtig und beinahe mit Notwendigkeit, bei Menzel geht es im tollsten Zickzack. Gustav Adolph in Hanau, das Schlafzimmer, die Potsdamer Bahn, die Märzgefallenen und die Familie bei Lampenlicht sind in zwei Jahren (1847/48) entstanden! Hat er überhaupt eine eigene Farbenanschauung gehabt? Vor der »Zimmerecke mit der geöffneten Balkontür« möchte man die Frage unbedingt bejahen. Beim Durchschreiten der Säle aber fallen einem die disparatesten Malernamen ein: Delaroche, Krüger, Isabey, Blechen, Leys, Stevens, Pradilla und viele andere. Menzel scheint der eindruckfähigste aller Maler gewesen zu sein oder vielmehr er scheint bei der Bekanntschaft mit jedem neuen Maler zeigen gewollt zu haben: Was der kann, kann ich auch. Als der französisch-niederländische Kolorismus kommt, kann er sich ihm nicht entziehen (er macht ihn nur früher mit als die meisten anderen Deutschen und besser), und als dann von Paris der Ruf erschallt: Eclairons notre palette, da werden auch seine Bilder wieder heller. Ja, wirkt nicht seine Piazza d'Erbe beinahe wie das Bild eines modernen Venezianers?

Jedenfalls sind die französischen Einflüsse bei ihm viel stärker, als man bisher angenommen hat. Schon vor seinen Reisen zu den Weltausstellungen waren sicher Pariser Bilder nach Berlin gekommen und hatten auf ihn gewirkt. Einige nach diesen Reisen entstandene Bilder aber wie das Théâtre du Gymnase und »Im Opernhaus«, sind ohne die Franzosen einfach undenkbar. Das geht unseren Deutschtümlern natürlich sehr wider den Strich, diesen seltsamen Leutchen, die vor Entzücken Purzelbäume schlagen, wenn Beethoven oder Wagner in Frankreich bewundert wird, aber Krämpfe kriegen, wenn ein Courbet oder Manet für eine deutsche Sammlung erworben wird. Freilich, wer kennt denn bei uns die ältere französische Kunst des 19. Jahrhunderts, abgesehen von den ewig reproduzierten Maschinen des Louvre und Luxembourg, die erst jetzt in der wundervollen Sammlung Thomy Thiéry ein heilsames Gegengewicht gefunden haben?

Dagegen tritt man bei uns mit der verblüffenden Behauptung auf, daß Menzel den Impressionismus »vorweggenommen« habe; deshalb nämlich, weil er auf ein paar kleinen Bildchen unbefangen und sicher die Farbenwerte der Natur mit flüchtigem Pinsel festgehalten hat. Aber wie viele große Künstler waren in diesem Sinne Impressionisten, wenn sie Natureindrücke zu skizzieren suchten, Velazquez, Frans Hals, von Constable und Corot ganz zu schweigen! In der deutschen Kunst der vierziger und fünfziger Jahre scheinen solche Beispiele allerdings kaum vorzukommen, so daß man wohl sagen darf, daß Menzel hier seiner Zeit weit voraus war. Der Impressionismus als Anschauung, als Prinzip lag ihm aber himmelweit fern, und er wird wohl Reinhold Begas aus vollem Herzen zugestimmt haben, der ihn als die Kunst der bequemen Leute bezeichnete.

Wie es aber auch mit all diesen Einflüssen stehen mag: Wo Menzel in der Farbe und im Licht Eigenes gibt, wirkt er oft köstlich; wo er sich an andere anlehnt, kommt er ihnen meist gleich. Und das zweite ist ebenso bewundernswert wie das erste. Freilich gibt es auch wieder Bilder von ihm, die in der Farbe ganz außerordentlich schwach sind.

So wächst die Bewunderung für seinen Fleiß, seine Energie und sein Können in der Ausstellung von Schritt zu Schritt. Nur eins will sich nicht einstellen: die rechte Liebe. Dem Maler mit dem gewaltigen Gehirn und den unermüdlichen Händen hat die befruchtende Herzenswärme gefehlt. Menzel suggeriert uns fast nie etwas, man kann vor seinen Bildern nicht träumen. Die Schwingungen, die bei Rembrandt oder, von Neueren zu reden, bei Corot, bei Millet sich einstellen, fehlen bei ihm, es fehlt das Geheimnisvolle, das Umhüllende, das ahnen läßt ohne auszusprechen. Er hat uns so gut wie nichts von dem Jubel des erwachenden Frühlings gesagt, nichts von der Taufrische des Morgens, der belebenden Sonnenwärme, dem geheimnisvollen Zauber der Dämmerung und er hat nie die Schönheit des weiblichen Körpers besungen (die zwei oder drei Akte, die wir in der Ausstellung finden, sind gewissenhaft aber gefühllos registriert, als wenn es sich um Pferdeleiber handelte). Selbst für seine Menschen hat er kein Mitgefühl besessen. Wenn andere Maler das ganze All durchforschten, so taten sie es, weil sich ihnen überall Schönheit offenbarte, auch im Geringsten, bei Menzel haben wir zuweilen das Empfinden, als sei es bloß aus Neugierde geschehen. Wo Stimmung in seinen Werken ist, da scheint sie beinahe aus Versehen hineingekommen zu sein. Es ist, als habe dieser Meister, der doch materiellen Freuden nicht abhold war, nie harmlos fröhlich sein können, nie

sich gehen lassen können, um sich wiederzufinden. War er überhaupt Fleisch von unserem Fleische, Blut von unserem Blute?

Daß ihm die Phantasie gefehlt habe, daß er sich nie aus dem Reich des Realen zu Visionen erhoben hat, ist oft betont worden. Darin war er ein echter kühler Preuße. Aber auf dem Gebiete des Realen besaß er dafür einen Erfindungsreichtum, einen Geist und Witz, wie sie auf dem Gebiete der bildenden Kunst beinahe beispiellos sind. In manchen seiner großen Lithographien steckt mehr Erfindung als in ganzen Mappen anderer, und auf Bildern wie der Piazza d'Erbe oder dem Ballsouper ist eine solche Fülle von Motiven vereinigt, daß manche Genremaler ein halbes Leben lang davon zehren würden. Durch diese Gaben wurde er allein befähigt, zum größten deutschen Illustrator zu werden. Und darin liegt denn doch sein höchster Ruhm. Wenn er auf anderen Gebieten primus inter pares ist, so ist er hier völlig »hors ligne«. Seine Vignetten zu den Werken Friedrichs des Großen sind ihm nicht nachgemacht worden, und werden es auch niemals werden.

Und darum ist auch das Menzelmuseum nicht nötig, von dem jetzt so viel gesprochen wird und zu dem auch an dieser Stelle ein Vorschlag gemacht worden ist. Die Erfahrungen, die bei uns und im Auslande mit ähnlichen Museen gemacht worden sind, sollten uns überdies zur Warnung dienen[1]). Gewiß müßten noch einige Bilder für die Nationalgalerie erworben werden, so der Blick aus dem Schlafzimmer, das Théâtre du Gymnase, das Ballsouper, mehrere Landschaften, und demzufolge dann dem Meister ein größerer Saal eingeräumt werden. Zusammen mit dem wundervollen Besitz an Zeichnungen und graphischen Arbeiten aber würde dies dann genügen, um ein volles Verständnis für Menzel auch künftigen Geschlechtern zu sichern. *WALTHER GENSEL.*

PARISER BRIEF

In dem kleinen Raume, der dem Luxembourg-Museum als Ausstellungssaal dient, und worin nacheinander Gustave Moreau, Bracquemond, Legros, Toulouse-Lautrec zu Worte gekommen sind, werden gegenwärtig die letzten Arbeiten Rodins gezeigt. Es sind das drei Reliefdarstellungen, welche bestimmt sind, die Giebelfelder über ebensoviel Türen zu füllen, und zwei große viereckige Schalen oder Becken, die fast kleinen Sarkophagen ähneln und als Pflanzenbehälter gedacht sind. Die gedrückten Korbbogen der Tympanen sind mit liegenden weiblichen Gestalten ausgefüllt, denen sich in zweien einige Kinder zugesellen, die Blumenbecken sind ringsum von Kindergruppen umgeben. Der Künstler hat dabei offenbar keine besonderen Anstrengungen gemacht, und vielleicht hat er sich hier noch mehr als in anderen Arbeiten auf den Steinhauer verlassen, der das Modell in Kalkstein auszuführen hatte. Wenigstens die schweren Massen von Früchten und Blumen, welche den großen Raum zwischen den menschlichen Figuren und den Bogenrändern füllen, scheint Rodin nur durch ganz flüchtige Skizzen angedeutet zu haben, woraus dann der ausführende Arbeiter machen mußte, was er konnte und wußte. Bekanntlich ist heute der Bildhauer selten, der selbst in Stein arbeitet. Pradier und Canova taten das noch, Rodin aber, dem mitunter gerade die Behandlung des Marmors nachgerühmt wird, verdient dieses Lob weniger als die meisten seiner Kollegen, denn er hat vielleicht in seinem ganzen Leben keinen Hammer und keinen Meißel in der Hand gehabt, und viele seiner in Stein ausgeführten großen Arbeiten sind von dem Steinhauer nach ganz kleinen Modellen ausgeführt worden, wobei dann mitunter arge Mißgriffe, die im kleinen nicht so sehr auffielen, zutage traten. In den gegenwärtigen Giebelfüllungen verschwinden die liegenden weiblichen Figuren unter den Blumen und Früchten dergestalt, daß man im ersten Augenblick badende Frauen und Wasserwogen zu sehen glaubt. Die Arbeiten gehören wohl nicht zu den besten Rodins, denn der Beschauer spürt nichts von dem, was er vor den Bürgern von Calais, vor dem Balzac, vor den kleinen erotischen Figürchen und vor den Büsten Rodins fühlt. Er freut sich weder über die technische Meisterschaft des Modelleurs, wie sie in den Büsten und in den Einzelheiten der Leute von Calais offenbart wird, noch fühlt er die intimen Reize der kleinen Figürchen, noch zuckt er die Achseln über ihm unverständliche und deshalb verfehlt scheinende Versuche, unfaßliche Gefühle in festem Stein auszusprechen. Man könnte diese Giebelfelder mit dem bekannten Tympanum von Benvenuto Cellini aus Fontainebleau vergleichen, aber der Vergleich würde nicht zugunsten des modernen Bildhauers ausfallen. Und wenn man so respektlos von einem Künstler reden dürfte, der jedenfalls als einer der größten Bildhauer unserer Zeit auf die Nachwelt übergehen wird, so hätte ich fast Lust zu sagen, daß mir seine Giebelfelder langweilig vorkommen. Seine die Blumensarkophage umspielenden Kinder sind auch nicht sehr interessant, und hier könnte man gar noch ein Wort des Tadels aussprechen: kein anderer Bildhauer versteht und beherrscht den weiblichen Körper wie Rodin, keiner hat bessere männliche Akte modelliert als Rodin mit seinem Johannes der Täufer und mit seinem den sonderbaren Titel »das eherne Zeitalter« führenden Jüngling. Aber das Kind und seine Formenwelt scheint ihm fremd zu sein, fremd und unverständlich, und die Kinder an diesen Blumenbecken sind nicht nur langweilig, sondern sogar schlecht modelliert. Ich halte diese Reliefs für die schwächsten Arbeiten, die Rodin bisher geschaffen hat.

Diese neuen Arbeiten Rodins werden nach ihrer Ausstellung im Luxembourg wohl nicht mehr vor die Öffentlichkeit kommen, denn sie gehören dem reichen Baron von Vitta, der seinen Landsitz von einigen der ausgezeichnetsten lebenden Künstler ausschmücken und einrichten läßt. Chéret hat da einen Saal in entzückender Weise ausgemalt, und Alexander Char-

1) Die Redaktion bedauert, diesmal nicht eines Sinnes mit dem Herrn Referenten zu sein.

pentier hat einen anderen Raum mit geschnitztem Täfelwerk, mit Möbeln, Metallbeschlägen und allem sonstigen künstlerischen und kunstgewerblichen Zubehör ausgestattet. Außer den erwähnten Skulpturen Rodins sind im Luxembourg auch einige Radierungen des Bildhauers ausgestellt, Arbeiten, die den Ruf Rodins zwar nicht erhöhen, die ihm aber doch alle Ehre machen und jedenfalls ernster zu nehmen sind als die Zeichnungen, von denen blinde Bewunderer des Künstlers so viel Aufhebens machen.

Zu den bestehenden fünfhundert Künstlervereinigungen hat sich jetzt noch die Gesellschaft der »Intimisten« gesellt, die ihre erste Ausstellung bei Henry Graves in der Rue Caumartin eröffnet hat. Eigentlich Neues wird uns da nicht gezeigt, denn alle Mitglieder der Gesellschaft sind von anderen Ausstellungen bekannt. Am besten sind vertreten Albert Belleroche mit drei ausgezeichneten Innenräumen und mehreren weiblichen Figuren, die das starke persönliche Talent des Künstlers aufs neue betonen und unterstreichen; Caro-Delvaille, der in kühlen Harmonien überaus angenehm berührt und den Beschauer gefangen nimmt, so daß die in allen seinen Bildern wiederkehrenden Verstöße gegen die Zeichnung den guten Eindruck nicht beeinträchtigen können; Henry Morisset, ein ebenso starker Zeichner wie gefühlvoller Kolorist, dessen solide Vorzüge den Künstler mehr und mehr an eine erste Stelle bringen; Richard Miller, der wahrscheinlich Amerikaner ist, denn seine Malerei hat alle Vorzüge der diskret abgestuften und dabei doch ungemein farbig wirkenden Kunst, welche die amerikanischen Meister auf beiden Seiten des Ozeans charakterisieren, die wir hüben bei Whistler, Sargent, Gari Melchers, drüben bei Chase, Vonnoh, Tryon bewundern. Maurice Lobre, René Prinet, Ernest Laurent, Hugues de Beaumont haben alle eine gewisse Familienähnlichkeit, die an die beiden Bail erinnert und vor allem daran mahnt, daß diese ganze französische Innenkunst unserer Tage mit ihrem sanften blonden Lichte zunächst von François Bonvin herkommt, einem Meister, dessen Name wohl schon bald einen glänzenden und dauernden Nachruhm erwerben wird, nachdem er bei Lebzeiten und auch bisher nach seinem Tode lange nicht genügend geschätzt worden ist. Bonvin aber war der echte Erbe Chardins und der holländischen Intimisten, und in seinen Arbeiten finden wir nicht nur die Art, sondern auch schon die sämtlichen Themen des Innenraumes und seiner Beleuchtung, die seither von Bail, Lomont, Lobre und wie sie alle heißen, mit großem Erfolge behandelt werden.

Die Ausstellung der Aquarellisten bei Georges Petit bringt nichts Erwähnenswertes. Man kann sagen, daß das Aquarell eine spezifisch englische Kunst ist, wie das Pastell ganz den Franzosen gehört. Die Ausnahmen bestärken nur die Regel, und auf den einen Jaquemart kommen hundert Engländer, die technisch ebenso hoch stehen wie der Franzose. Allein die Ansichten aus Palästina von Dinet müssen genannt werden, sonst ist hier nichts Bemerkenswertes. Schlimm sieht es bei den weiblichen Künstlern aus, die wieder beinahe zweitausend Nummern zusammengebracht haben, ein wahrer Ozean der Mittelmäßigkeit, worin die wenigen guten Sachen ertrinken und verschwinden. Die beiden Salons der Cercles in der Rue Boissy d'Anglas und der Rue Volney sehen ihren Vorgängern auch so ähnlich, sie bringen wieder so durchaus salonfähige, glatte und geleckte Kunst, wie sie in den guten Stuben reicher und wenig kunstverständiger Leute gefällt, daß es Verschwendung von Zeit und Raum wäre, auf diese Ausstellung näher einzugehen.

Endlich sei noch die Sonderausstellung des Malers Picabia erwähnt, eines jungen Landschafters, der seit einigen Jahren von sich reden macht und gegenwärtig einige sechzig Bilder bei einem Händler des Boulevard Haußmann zeigt. Picabia hängt ersichtlich mit den Impressionisten und besonders mit Sisley zusammen, dem er sogar sein Lieblingsmotiv, die Brücke über den Loing bei Moret, abgenommen hat, um sie in verschiedener Beleuchtung ein halbes Dutzend Mal darzustellen. Zu der impressionistischen Technik, die seinen Bildern ihre Leuchtkraft gibt, gesellt sich aber bei Picabia noch etwas, das er mit den älteren Landschaftern gemein hat und was die Impressionisten prinzipiell zu verleugnen gewohnt sind. Picabia gibt sich nicht mit dem getreu abgeschriebenen Ausschnitt aus der Natur zufrieden, sondern er setzt zusammen und schafft sich aus verschiedenen Teilen der wirklich geschauten Natur ein Gesamtbild. Seine Kompositionen sind nicht immer glücklich, aber oft erreicht er sehr schöne Resultate, und alles in allem scheint Picabias Art ein Schritt über das gedankenlose Nachschreiben der Natur, wie es uns so lange gepredigt worden ist, hinaus zu sein. Vielleicht stehen wir hier vor einer neuen Entwickelung der Landschaftsmalerei, die mit Sisley, Monet und Pissarro auf einem toten Punkte angekommen war, welchen die jüngeren Impressionisten nicht überwinden zu können scheinen.

KARL EUGEN SCHMIDT.

NEKROLOGE

Am 5. April verschied in Brüssel unerwartet **Constantin Meunier.** Was sein Vaterland, was die Welt an ihm verloren, wird einer seiner Freunde im nächsten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst aussprechen. Hier sollen nur die Lebensdaten hergesetzt werden: Constantin Meunier ward am 12. April 1831 in Brüssel geboren. Nachdem er bei seinem Bruder Zeichenunterricht genossen hatte, wandte er sich zunächst der Malerei zu. Schon damals studierte er mit besonderer Liebe das Leben der Bergarbeiter; ein vorzügliches Stück aus dieser Periode bewahrt die Dresdner Galerie. Zur Bildhauerei kam er verhältnismäßig spät und noch später zu allgemeiner Anerkennung. In Deutschland war sein eifrigster und erster Apostel Georg Treu, der seinerseits wiederum durch Henri Hymans auf den Künstler aufmerksam gemacht worden war. Meunier hat im Leben mit Bitternissen verschiedener Art zu kämpfen gehabt; die Narben seiner Lebenswunden waren ihm im Antlitz sichtbar. Diese Andeutungen mögen für heute genügen. In dem nächsten Hefte unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« wird seine Persönlichkeit gekennzeichnet werden.

Der Genremaler **Paul Böhm**, geboren am 28. Dezember 1839 zu Großwardein in Ungarn und seit Jahren in München lebend, ist am 30. März gestorben.

PERSONALIEN

Die Vorstandswahl der **Münchener Sezession** hat keine Personalienveränderung gebracht. I. Präsident bleibt Professor Hugo von Habermann.

Neapel. Herr Professor Sogliano ist zum Direktor der Ausgrabungen in Pompeji ernannt worden. Somit wird der tüchtige Archäologe, der bisher das Museum in Neapel unter sich hatte, nunmehr seine ganze Tätigkeit der Forschung in der Ruinenstadt widmen können.

F. H.

INSTITUTE

Kaiserl. deutsches archäologisches Institut in Rom. Sitzung vom 17. März 1905. Professor Petersen gedachte bei Eröffnung der Sitzung der in letzter Zeit verstorbenen Archäologen Luigi Borsari, August Kalkmann und Wilhelm Gurlitt. Derselbe wies dann nach, daß der *calceus patricius* nach den Schriftzeugnissen wirklich nur Patriziern zukam, darum auch von den patrizischen Flamines der Ara-Pacisprozession und sonst nur wenigen, augenscheinlich vornehmen Männern in dieser Darstellung getragen wurde. Die Beschaffenheit des *calceus patricius* wurde dann von Professor Petersen an antiken Bronzen rekonstruiert.

Professor Hülsen besprach Pietro Santi Bartolis künstlerische Tätigkeit in der Wiedergabe alter Monumente und besonders vieler, jetzt verschwundener Fresken. Er zeigte den Anwesenden das Original des *Libro delle pitture antiche*, welches lange als verschollen gegolten hat und sich jetzt im Privatbesitz in England befindet, aber leider nur noch die Hälfte der ursprünglichen Zeichnungen enthält.

Federico Hermanin.

Berlin. In der Märzsitzung der »Kunstgeschichtlichen Gesellschaft« berichtete zunächst Herr von Beckerath über »Neues aus den Kirchen und Museen in Florenz«. Ghibertis Grabplatte des Lion. Dati in S. Maria Novella ist vorm Hochaltar eingelassen und so der Vergessenheit entrissen worden. Während Masaccios Freske der Dreieinigkeit am Eingang dieser Kirche der völligen Auflösung entgegengeht, sind die Malereien der Brancaccikapelle von Filippo Fiscali ganz vorzüglich gereinigt worden. Die Plastik und Natürlichkeit der Gestalten, das saftige Kolorit wirken völlig neu und überraschend und legen die Ansicht nahe, daß das ganze Werk von einer Hand herrührt. Im Bargello ist besonders die im vorigen Jahre erfolgte Erwerbung der herrlichen Lünette Lucas della Robbia aus der Via dell' Agnolo zu nennen. Im Dom sind die vier Evangelistenstatuen aus den dunklen Kapellen hinterm Chor in die hellen Seitenschiffe gestellt worden, so daß sie annähernd so zur Geltung kommen wie an der Fassade, für die sie ursprünglich gedacht waren. Am längsten verweilte der Redner bei der Neuordnung der Uffiziengalerie durch Corrado Ricci. Die chronologische Aufstellung der toskanischen Schule unter Einreihung der bisher in den Korridoren befindlichen Bilder und eines großen Teiles der Akademiesammlung ist in vollem Gange. Da der Palazzo dei Giudizi und die Nationalbibliothek Galeriezwecken dienstbar gemacht werden sollen, wird es an geeigneten Räumen nicht fehlen. Wenn auch jetzt noch vieles provisorisch ist, so eröffnen sich doch schon die günstigsten Perspektiven. Viele Hauptbilder wirken ganz neu, weil sie isoliert oder doch wenigstens an beherrschenden Stellen angebracht sind. Den günstigsten Eindruck macht auch Riccis Grundsatz, die alten Bilder unberührt zu lassen. — Dann sprach Herr Graf Vitzthum über »Giottos Schule in der Romagna«, der von Brach ein in vielem vortreffliches, aber nicht erschöpfendes und in manchen Schlußfolgerungen angreifbares Buch gewidmet worden ist. Vor allem würde die Schule zu wenig bei der Bestimmung nicht in Italien befindlicher Tafelbilder des Trecento berücksichtigt. Graf Vitzthum weist ihr unter anderem zwei Bildchen aus der Sammlung von Kaufmann in Berlin, die der Besitzer für den Vortrag freundlichst geliehen hatte, ferner Tafeln in dem Berliner Museum und der Münchener Pinakothek und in den Sammlungen Stroganoff, Parry und Aynard zu. Von italienischen Zyklen sind außer den bei Brach genannten die Fresken im Chor der Arena zu Padua und in S. Niccolò zu Tolentino in der Kapelle des Heiligen heranzuziehen. Drei Hauptgruppen hat man zu unterscheiden: eine früheste mit den Fresken der Arena im Mittelpunkte, die in der symmetrischen Aufreihung der Figuren in einer Ebene einen entschiedenen Rückschritt gegen Giotto bedeutet, eine umfangreiche mittlere mit den Werken in Castel Colalto, Pomposa, S. Maria in Porto bei Ravenna, bei Stroganoff, in Berlin, die sich vor allem durch individuelle Bewegung auszeichnen und deutlich auf die Einwirkung der venezianischen Plastik weisen, und endlich eine jüngere, bei der sich die hieratische Strenge ins Genrehafte gemildert zeigt. Zu ihr gehört außer dem Zyklus in Tolentino auch die Ursulalegende des Tommaso da Modena in Treviso, der wiederum auf Altichiero und Avanzo einen entscheidenden Einfluß ausgeübt hat.

G.

VEREINE

Dem Verband deutscher Kunstvereine, der sich auf Anregung des Münchener Kunstvereins in Dresden gebildet hat, sind bis jetzt 25 Vereine beigetreten, nämlich die zu Barmen, Bremen, Breslau, Darmstadt, Dessau, Elberfeld, Freiburg, Gotha, Halberstadt, Hanau, Karlsruhe, Kassel, Kiel, Königsberg, Magdeburg, Metz, München, Münster, Posen, Rostock, Stuttgart, Würzburg. Der Verband, dem jeder deutsche Kunstverein beitreten kann, hat den Zweck, die Beziehungen der verbündeten Vereine untereinander zu pflegen und namentlich ihr Ausstellungswesen zu fördern. Hauptaufgabe des Verbandes ist die Herstellung einer ständigen Übersicht über das zur Verfügung stehende Ausstellungsgut. Zu diesem Zwecke haben die verbündeten Vereine regelmäßig nach jeder Neuaufstellung dem Verbandsvorstande Verzeichnisse der ausgestellten Kunstwerke einzureichen, worin der Endtermin der Ausstellung und gegebenenfalls der weitere Bestimmungsort anzugeben ist. Diese Verzeichnisse sind in der Verbandszeitschrift, oder solange eine solche nicht vorhanden ist, in den monatlichen Mitteilungen allen Vereinen bekannt zu geben. Alle zwei Jahre wird ein Verbandstag abgehalten und der Vorort neu gewählt. Die Satzungen enthalten in einer besonderen Beilage Bestimmungen über den Verkehr mit Ausstellungsgütern, die für alle Verbandsvereine verbindlich sind. Insbesondere muß bei der Berechnung der Kosten für die Beförderung ausgestellter Kunstwerke nach den gleichen Grundsätzen verfahren werden.

DENKMÄLER

Bremen. Das *Kaiser Friedrich-Denkmal Tuaillons,* das am 22. März in Gegenwart des Kaisers feierlich enthüllt wurde, übertrifft die nicht geringen Erwartungen, die man ihm entgegen gebracht hatte. Wie alles, was Tuaillon bisher geschaffen hat, löst es das schwierige Problem, individuelle Beseelung mit hohem Stil zu verbinden. In der Figur des Kaisers liegt bei aller Majestät der Haltung ein leiser Zug der Weichheit, der dem unwirklichen Gewande zum Trotz das Wesen des edlen Mannes viel wahrer widerspiegelt als Maisons überrealistische trutzige Kürassiergestalt. Das Pferd ist für sich betrachtet ein

Meisterwerk der Tierskulptur. Eine diskrete Vergoldung einzelner Teile des Panzers und Sattels erweist sich als eine wohltuende Belebung der Bronze. Dagegen ist glücklicherweise der goldene Kranz wieder weggelassen, den Tuaillon nachträglich probeweise dem Haupte des Herrschers aufgesetzt hatte. Der Verfasser dieser Zeilen hat ihn noch ein paar Tage vor der Enthüllung am Denkmal gesehen und sich davon überzeugt, wie er selbst in der bescheidenen Form zweier leichter Reiser dem edlen Umriß des Kopfes Eintrag tat.

Zur Beruhigung der Kunstfreunde sei übrigens noch bemerkt, daß die Qualität des Denkmals auch schon die Gegenprobe bestanden hat, indem es einer Reihe von ehrsamen Leuten ganz und gar nicht gefällt. Wie heißt es doch bei Gellert? »Wenn deine Kunst ... des Narren Lob erhält, so ist es Zeit, sie auszustreichen«.

DENKMALPFLEGE

Carpi. In dem kleinen Städtchen bei Modena, welches dem deutschen Publikum durch Hans Sempers Buch: »Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance« bekannt ist, bemüht man sich neuerdings, die Kunstdenkmäler, deren es verschiedene besitzt, aus ihrer Verborgenheit ans Licht zu ziehen. Unter diesen Arbeiten sind diejenigen besonders bemerkenswert, welche unter der Leitung des kgl. Inspektors Pietro Foresti und der Commissione di storia patria e belle arti in der Kirche von San Francesco ausgeführt werden. Dort befinden sich jetzt die Gräber der ehemaligen Herscherfamilie von Carpi, der Fürsten Pio, und man hat gelegentlich dieser Arbeiten allerlei wichtige Entdeckungen gemacht. Das Grabmal des Marsiglio Pio und der Rosa Fogliani aus dem 16. Jahrhundert ist von der Vermauerung befreit worden. Von noch größerem Interesse jedoch ist die Wiederherstellung des Grabes des Fürsten Marco Pio, welcher 1418 in Ferrara starb und den Estes sein großes Vermögen mit der einzigen Bedingung hinterließ, daß ihm ein marmornes Denkmal errichtet würde. Dies geschah und das Monument wurde in der alten Rotunda untergebracht, von dort dann bei Abtragung derselben in die Kirche von S. Francesco gebracht, wo es einen dunkeln, engen Platz fand. Erst jetzt, seitdem es wieder würdig aufgestellt ist, kann man den schönen Skulpturenschmuck des Sarkophags würdigen. Auf der Platte sieht man die liegende Gestalt des Fürsten; auf der Vorderseite zwischen gewundenen Säulchen, die ein reiches Gesims tragen, sind feine Reliefs angebracht mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers. Dr. Giulio Bariola, welcher jetzt der Galerie in Modena vorsteht, meint, daß die Skulpturen dem großen Jacopo della *Quercia* zuzuschreiben seien.

Fed. H.

SAMMLUNGEN

Bremen. Im *Gewerbemuseum* sind in der letzten Zeit in der Aufstellung und Behandlung der Sammlungen durchgreifende Änderungen vorgenommen worden, so daß sich der Besitz jetzt würdig und vorteilhaft darstellt. Früher war die Anstalt, wie die meisten dieser Art, nichts weiter als ein Magazin, in das Waren gestapelt wurden. Jetzt ist das, was einst ein Speicher war, zunächst einmal von minderwertigem Gut befreit, und dann in einzelne, mehr oder minder streng geschlossene Räume klar gegliedert. Dinge, die nach Art und Zeit zusammengehören, stehen jetzt zusammen, aber doch immer so, daß die in künstlerischer und handwerklicher Hinsicht vollendetsten Stücke durch Aufstellung betont werden und das beste Licht haben. Während man früher Angst empfand vor der Masse und Einförmigkeit, mag man jetzt gern in einzelnen Räumen länger verweilen, und dabei kann es einem Besucher geschehen, daß er ein schon immer vorhandenes Stück überhaupt zum erstenmale zu sehen vermeint.

Für die Ausgestaltung eines Gewerbemuseums, das keine internationalen Ambitionen hat, ist der gesundeste Standpunkt in erster Linie der jener griechischen Sophisten, die behaupteten, der Mittelpunkt der Erde sei die Stelle, auf der sie sich befänden — man solle nur nach beiden Seiten messen, die Maße würden gleich werden. Ein Gewerbemuseum, das nicht vor allen Dingen lokale Traditionen pflegt und sich nicht um eingesessene Kultur bekümmert, wird immer etwas vom Raritätenkabinett annehmen. Der Schwerpunkt der bremischen Sammlungen liegt auch auf dem Besitz niederdeutscher, hanseatischer und bremischer Erzeugnisse. Vor allem wird die niederdeutsche Holzskulptur und das einheimische Mobiliar gepflegt, und der gotische Raum, der einen etwas kirchlichen Charakter hat, zeigt auf diesem Gebiete ganz einzigartige Stücke — eine prächtige Holztür in Parchement plié, die aus dem Bremer Dom stammt, ferner einige sehr schöne Reste des ehemaligen Ratsgestühls, die geschickt zusammengesetzt sind, und seit kurzer Zeit ein prächtiger Hängeleuchter von 1515, der ehemalige Schmiedeamtsleuchter, der durch seine Überführung in das Museum endlich aus seiner dunklen Unbekanntheit des Gewerbehauses gerettet ist. — Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts wird durch ein Zimmer mit schweren, großen Schränken repräsentiert — schön in der Raumwirkung. Auch die Farbenstimmung ist hier durchgearbeitet, und ein sehr interessantes Bild, das früher ganz unbeachtet war, kommt nun schön heraus, die Hochzeit zu Kana von einem Rembrandtnachfolger *Wulffenhagen*, über dessen Qualität man sehr erstaunt ist, seitdem es in einer Umgebung hängt, die der ursprünglichen nahe kommt. — Das Aussehen eines Prunkzimmers in einem hanseatischen Patrizierhause zeigt ein Raum mit einer Einrichtung aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dessen Wände mit einer gepunzten, bemalten und vergoldeten Ledertapete bespannt sind. Die Decke ist ein dunkelfarbiger Holzplafond, in den Fenstern sitzen bremische Familienwappen und auf Tischen stehen Gebrauchsgeräte und Besitztümer der Zünfte. — Eine andere Ecke des Museums vereinigt Beispiele aus den Kunstgebieten der bremischen Umgegend, Oldenburg und die Vierlande, — in einer anderen Ecke wieder sind Möbel, Geschirre und Geräte der hanseatischen Biedermeierzeit fein zusammengestellt.

In der hier angedeuteten Weise wird zunächst die weitere Ausgestaltung des Museums vor sich gehen; von den bremischen Mobiliaren scheint die Truhenplatte eine möglichst vollständige Pflege erfahren zu sollen. Es kommen dabei sehr interessante Resultate zutage, die zum kleinen Teil in den Mitteilungen des Museums publiziert werden. — Dieses Ausgehen von der alteingesessenen Kultur ist hier wohl in die richtigen Bahnen gelenkt; und einseitig lokal ist es nicht begrenzt; der Zusammenhang mit der allgemeinen Kunst bleibt immer gewahrt. Es ist stets das Bestreben der Verwaltung, wenn möglich alle vorhandenen Gruppen auszubauen, vor allem in letzter Zeit die Abteilung für oberdeutsches und Schweizer Kunstgewerbe. Gerade auf diesem Gebiet wurde in letzter Zeit ein hervorragender Kauf gemacht — ein Winterthurer Kachelofen von 1690, ein Prachtstück aus der Werkstätte des David Pfau (mit vollem Namen, Jahr und Ort signiert), mit interessanten Darstellungen der Monate und der Jahreszeiten. Auch werden gelegentlich Stücke vlämischer und italienischer Kunst erworben; besonders geschah dies aus der Sammlung Jungk, die nach dem Tode des Besitzers verkauft wurde.

Die Ausstellungstätigkeit des Museums brachte im vergangenen Winter unter anderem eine Vorführung von Reformtrachten, eine Kollektion von Ernst Liebermann und eine gewählte Ausstellung von Stickereien und Applikationsarbeiten des Fräulein von Brauchitsch.

Der letzte Zyklus von Vorträgen, die das Museum veranstaltete, hatte die Frage des Wohnhauses zum Thema.

E. Waldmann.

AUSSTELLUNGEN

Die Frühjahrsausstellung der **Wiener Sezession** wurde am 24. März eröffnet; sie enthält in der Hauptsache die neuen Arbeiten der ordentlichen Mitglieder der Sezession. An den ersten Tagen gingen bereits mehr als zwanzig Werke in Privatbesitz über. Die Ausstellung bleibt bis Mitte Mai geöffnet.

Vom 20. April bis 4. Juli findet in dem Museum zu **Mülhausen i. E.** eine vom Direktor Schall veranstaltete Ausstellung deutscher Kunst statt, deren Liste vortreffliche Namen aufweist.

Die erste **Jubiläumsausstellung des Frankfurter Kunstvereins,** zur Feier seines fünfundsiebzig- resp. fünfzigjährigen Bestehens welche Sonntag, 9. April, eröffnet werden soll, wird Werke der namhaftesten Künstler umfassen, die vorwiegend, während der Zeit von 1829 bis zum Anfang der fünfziger Jahre in Frankfurt gewirkt haben.

Bei **Eduard Schulte** in **Berlin** sind gegenwärtig einige besonders interessante Kollektionen zu sehen, so unter anderen von Oscar Zwintscher-Dresden, Johann Georg Dreydorff-St. Anna, Hugo Freiherrn von Habermann-München, Otto und Alfred Sohn-Rethel-Düsseldorf und Paris, ferner von Eugen Wolff-Filseck, Willem Johannes Schütz-Middelburg und Max Fritz-Lübben. Außerdem veranstaltet der „Lyceum-Club"-London von zwanzig seiner Mitglieder eine Kollektivausstellung, die ca. dreißig Werke enthalten wird.

Rom. Die Künstler, deren Werke in der Ausstellung im Palazzo delle belle arti nicht angenommen worden sind, haben eine Sonderausstellung im Foyer des Nationaltheaters eröffnet. *Fed. H.*

In der Leipziger Kunsthandlung von Pietro del Vecchio ist jetzt eine Sammlung von 17 Bildern des jungen Malers **Teodoro Wolff-Ferrari** aus Venedig ausgestellt, die eine gesunde Naturbeobachtung, geschulte Technik und poetische Gesinnung bezeugen. Besonders das »Felsenmeer im Mondschein« hat uns gefesselt. Auch ein Bild aus St. Florian und ein heranziehendes Wetter loben das Talent des Künstlers.

WETTBEWERBE

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien schreibt einen Wettbewerb um ein Prämienblatt aus, für das ein Preis von zwei- bis dreitausend Mark ausgesetzt ist. Einlieferungstermin 15. Mai. Näheres ist im Anzeigenteil dieser Nummer mitgeteilt.

VERMISCHTES

Florenz. Die Frage des Neubaues der National-Bibliothek hat die öffentliche Aufmerksamkeit in den letzten Wochen wiederum beschäftigt. Vor etwa zwei Jahren hatte eine Konkurrenz stattgefunden, deren Resultat war, daß einige Architekten zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert wurden. Diese Entwürfe waren letzthin im Palazzo vecchio ausgestellt, und gegenwärtig tagt das Preisgericht, um seine entscheidende Auswahl zu treffen.

Die Notwendigkeit einer Verlegung der Bibliothek aus ihren jetzigen Räumen ergab sich aus mehreren Umständen. Einmal leidet das Institut unter einem empfindlichen Mangel an Raum. Es wird erzählt, daß die einlaufenden Bücher seit Jahren nur mehr magaziniert werden können, daß es Zimmer gibt, die bis obenhin mit Büchern vollgestopft sind usw. Ein Übelstand, der manche beklagte Inkonvenienz zur Folge hatte; nicht der Eifer der Beamten, die es nie an gutem Willen haben fehlen lassen, wohl aber die Unmöglichkeit sich zurecht zu finden, hat die Schuld daran getragen. Dann aber (und dieser Punkt verdient unsere Aufmerksamkeit im höchsten Maß) muß die immer anwachsende Bücherlast eine Gefährdung des Gebäudes zur notwendigen Folge haben. Die Uffizien wurden, wie allbekannt ist, unter dem ersten Cosimo von Vasari für Verwaltungszwecke gebaut. Sie waren niemals für das Tragen ausnahmsweiser Lasten vorgesehen; das beweist das Konstruktive des Baues. Jetzt aber hat der Unterbau ein ungeheures Gewicht zu tragen: sind doch in zwei Stockwerken — Mezzanin und erstem Stock — gewaltige Massen von Bänden, die Bestände der Bibliothek und des Staatsarchivs, aufgehäuft. Die ständige Zunahme der Bestände hier und dort macht den Bau eines neuen Gebäudes, das für die Zentralbibliothek bestimmt ist, demnach zur Notwendigkeit.

Eine große Schwierigkeit bereitet die Wahl des Platzes für den Neubau. Man hat für die Konkurrenz das Terrain in Aussicht genommen, das sich im Corso dei Tintori an Santa Croce anschließt. Der sogenannte zweite Klosterhof, Brunellescos Schöpfung, der jetzt zur Kavalleriekaserne gehört, sollte, so lautete die Aufgabe, mit einbezogen werden. Man hat gegen dieses Projekt das Bedenken erhoben, es sei der Platz zu weit vom Mittelpunkt der Stadt, das heißt der Piazza della Signoria, entfernt. Ein Bedenken, das man nur teilen kann, wenn man eine Entfernung von acht bis zehn Minuten überhaupt ins Gewicht fallen läßt. Größere Schwierigkeiten (doch, sollte man denken, für einen geschickten Architekten nicht unüberwindliche) bereitet das Hineinziehen des Klosterhofes in einen Bau, der, soll er dem Zweck entsprechen, die rein technischen Gesichtspunkte moderner Anforderungen zuerst berücksichtigen muß.

Daher tauchten andere Projekte auf. Das eine wollte das Hospital von Santa Maria Nuova, welches als Sitz des Zentralhospitals nicht mehr für lange Zeit wird dienen können, für die Bibliothek einrichten lassen. Hier aber sind die Schwierigkeiten noch unendlich viel größer, denn die ganze alte Anlage soll geschont werden: der Architekt also hätte sich nach allen Richtungen hin anzupassen. Endlich war von einem Neubau am Signorieplatz die Rede. Das möchte angehen, wenn man die Häuser der Südseite niederlegte: wird aber in diesem Fall das vertraute Bild des Platzes nicht empfindlich verändert werden und die unvergleichliche Harmonie der Anlage gestört?

So scheint der ursprünglich vorgesehene Platz denn in der Tat am meisten empfehlenswert zu sein. Auch könnten neue Vorschläge das ganze Projekt leicht in Gefahr bringen. Denn die Zeit drängt; im Jahre 1910 soll das Gebäude der Benutzung übergeben werden.

Hoffen wir, daß das Schiedsgericht, dem die namhaftesten Architekten Italiens angehören, eine glückliche Entscheidung treffe! Denn jeder Mißgriff, den man in einer modernen Stadt sich gefallen lassen kann, wirkt in dieser Umgebung, wo man auf Schritt und Tritt unvergängliche Vorbilder vor Augen hat, verletzend wie eine Dissonanz. Man sollte meinen: die geschmackvolle Verwendung traditioneller Motive müßte zu einer befriedigenden Lösung führen. Was aber in Florenz letzthin an Neubauten geschaffen worden ist, beweist leider, daß es entweder an gutem Willen oder an Stilempfindung mangelt. Gebäude im »Jugendstil« sehen zu müssen, wenn man eben vom Palazzo Strozzi oder von Or San Michele kommt, das ist

mehr, als man vertragen kann. Und »Jugendstil« bedeutet hier zu Lande ein nicht zu Überbietendes von konstruktiver und dekorativer Willkür. Möchte der Neubau der Nationalbibliothek wenigstens davor bewahrt bleiben. Dann ist einfache Nachahmung schon bei weitem vorzuziehen. *G. Gr.*

Im Verlage der »Gazette des beaux arts« wird demnächst eine wichtige Veröffentlichung erscheinen unter dem Titel: **Peter Bruegel** l'Ancien, Son oeuvre et son temps par René van Bastelaer et Georges H. de Loo. Das Werk wird sehr reich illustriert sein und in fünf Lieferungen ausgegeben werden.

Der aus dem 15. Jahrhundert stammende Chor der **Johanniskirche in Ansbach** soll durch den Architekten Otto Schulz ausgebessert werden.

Die von Wilhelm Bode in Gemeinschaft mit der Verlagsanstalt Friedrich Bruckmann bewirkte Herausgabe der **Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas** ist mit der letzten Lieferung in 567 Tafeln jetzt abgeschlossen. Wir beglückwünschen die Herausgeber zur Vollendung dieses Monumentalwerkes und behalten uns vor, noch ein fachmännisches Referat über die neuesten Lieferungen zu veröffentlichen.

Im Anschluß an die soeben beendete **Wiener Miniaturenausstellung** wird im Verlage von Artaria & Co. ein mit 170 Reproduktionen reich illustriertes Werk über die Bildnisminiatur in Österreich vorbereitet, dessen Bearbeitung Regierungsrat Dr. Eduard Leisching im Vereine mit Dr. Schestag übernommen hat.

Florenz. Die Firma Giacomo Brogi hat eine reiche Auswahl von Photographien aus Siena und San Gimignano veröffentlicht. Abgesehen von sehr schönen Veduten der beiden Städte und Aufnahmen der Gebäude enthält diese Sammlung unter anderen: Details des großen Altarwerkes von Duccio, die Fresken Spinello Aretinos, Einzelaufnahmen des Piccolomini-Altars im Dom von Siena, von Marinnas Altar in Fontegiusta; aus San Gimignano ausgezeichnete Reproduktionen der Arbeiten Benedettos da Mariano und der Fresken von Gozzoli (mit zahlreichen Details). *G. Gr.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 22. 20. April

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LITERATURNUMMER

W. R. Valentiner. *Rembrandt und seine Umgebung.* 164 S. Mit sieben Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 1905.

Den großen Meister der holländischen Schule in seinem Heim, unter seinen Anverwandten und Freunden, zwischen seinen Kunstschätzen uns zu schildern und diese aus seinen Werken wieder herauszufinden und zu bestimmen: das ist die Aufgabe, die sich Dr. Valentiner, ein junger deutscher Kunstgelehrter, welcher zur Zeit in Holland lebt, in dem vorliegenden Buche gestellt hat. Daß wir in manchen der Gemälde und Radierungen Rembrandts den Künstler selbst und ihm Nahestehende zu erkennen haben, geht schon aus den Benennungen hervor, die verschiedene seiner Werke bereits zu Lebzeiten des Künstlers führten. Eine Reihe darunter haben ihre Namen traditionell erhalten, vor allem die Selbstbildnisse des Künstlers, wie einzelne Bildnisse der Saskia und seiner Mutter. Andere Benennungen, die sich seit dem 18. Jahrhundert eingeschlichen hatten, sind von der neueren Kritik mit Recht als völlig unbegründet zurückgewiesen worden; diese phantastischen Namen mögen dazu beigetragen haben, daß sich die Kritik neuerdings teilweise ablehnend gegen jedes weitere Suchen nach dieser Richtung verhalten hat. So weist namentlich Neumann in seinem »Rembrandt« ein Eingehen auf solchen dilettantischen Sport vornehm von sich ab. Wie eine notwendige Reaktion dagegen erscheint das vorliegende Buch von Valentiner, das gerade aus der Vertiefung in die »Umgebung« Rembrandts eine Hauptanregung zu richtigeren Verständnis des Künstlers und seiner Werke zu finden und in eingehender Weise dies nachzuweisen sucht. Sicherlich mit Recht, da nur eine vollständige Verkennung der Kunst des Meisters den ausgeprägt subjektiven Charakter derselben, die Bedeutung, welche das eigene Heim, welche seine Erlebnisse und Stimmungen auf die Entstehung und den Inhalt seiner Werke geübt haben, leugnen kann.

Der erste Teil behandelt »Rembrandts persönliche Umgebung«. Zu den altbekannten Gestalten des Künstlers selbst, seiner Gattin Saskia van Uilenborch und seiner Mutter, die wir in den letzten Jahrzehnten um zahlreiche verschollene oder nicht erkannte Bildnisse haben bereichern können, hatte Otto Eisenmann zuerst in einem Bilde von G. Dou zu Kassel den Vater Rembrandts erkannt, welchen unabhängig davon Emile Michel in einer Reihe ganz früher Studienköpfe und Bildnisse nachwies. Schon früher hatte ich selbst Rembrandts Schwester Lijsbeth, seinen Sohn Titus, seine Gefährtin Hendrikje Stoffels und seinen Bruder Adriaen Harmensz in seinen Bildern festzustellen gesucht. Auf fast alle diese Gestalten geht Valentiner noch näher ein und fügt neue hinzu, die uns erst in den letzten Jahrzehnten aus den Urkunden bekannt geworden sind: Rumbartus, den ältesten Sohn, Geertje Dircx, die »Amme« des Titus, Elisabeth van Leeuwen, Rembrandts Schwägerin und Titus' Gattin Margarethe van Loo wie ihre Mutter will er in den Gemälden, Zeichnungen und Radierungen des Künstlers erkannt haben und sucht dies möglichst eingehend zu begründen.

Der Verfasser warnt selbst im Eingang seiner Ausführungen vor den Täuschungen, denen man dabei ausgesetzt sei; ich glaube aber, daß er in seinem Eifer sich selbst davon nicht ganz frei gehalten hat. Gleich bei der ersten Kinderfigur, dem ältesten Sohne der Saskia, Rumbartus, muß er, um die Zeichnungen und Bilder ihm anzupassen, seine Geburt um fast ein Jahr früher ansetzen, als es den Urkunden nach wahrscheinlich ist, und muß ihn fünf bis sechs Jahre alt werden lassen, während er vielleicht schon im zartesten Alter gestorben ist. Wenn Valentiner Titus schon in der Wiege erkennen will, so ist das doch fast Hellseherei; da könnte man schließlich auch auf die Gestalten hinter den verschlossenen Türen raten. Bei diesen Kinderstudien, denen ja alles Individuelle noch abgeht, genügt es wahrlich, wenn darauf hingewiesen wird, daß sie wohl zum Teil in der eigenen Kinderstube gemacht worden seien. Auch Hendrikje sucht der Verfasser gar zu weit rückwärts zu verfolgen; er verfällt dabei in zweifellose Irrtümer dadurch, daß er offenbar die meisten der fraglichen Bilder nur aus farblosen Nachbildungen kennt. Das »Mädchen am Fenster« in Dulwich (datiert 1645) und die »Kleine mit der Medaille« bei Mr. Robert Hoe in New York sind in der Tat noch halbe Kinder, während Hendrikje 1645 bereits neunzehn Jahre alt war; und das junge Waisenmädchen im Museum zu Chicago aus diesem Jahre, das etwa dieses Alter hat, ist von ganz abweichendem Typus und Farbe. Dagegen ist in dem »jungen Mädchen am Fenster lehnend« in der Galerie zu Stockholm, wie ich in meinem Rembrandtwerk schon angedeutet habe, mit Wahrscheinlichkeit Hendrikje zu erkennen. Ebenso mißlich ist es, in den historischen Kompositionen mit Bestimmtheit das eine oder andere Porträt entdecken zu wollen; Rembrandt hat die Köpfe in diesen Bildern offenbar meist ohne direkte Modelle gemalt, hat nur ältere Studien und Zeichnungen benutzt und aus dem Kopfe umgemodelt. Ganz selten ist uns einmal eine direkte Studie erhalten, z. B. für die Susanna im Berliner Bilde (Sammlung Bonnat), die aber ganz überzeugend beweist, daß Hendrikje für jenes Bildnis nicht als Modell gedient haben kann. Porträts von Hendrikjes Mutter oder von der Mutter von Titus' Gattin unter den zahlreichen Bildern alter Frauen der letzten Zeit ausfindig machen zu wollen,

scheint mir vergebliches Bemühen, wenigstens nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnisse; und aus dem Profilkopfe der Frau von Adriaen Harmensz, die im Werke von Rembrandt doch nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt haben kann, sind einigermaßen zuverlässige Schlüsse nicht zu ziehen.

Für Titus nimmt der Verfasser noch eine ganze Reihe von Bildnissen in Anspruch, in denen ich diesen nicht zu entdecken vermag; so den hellblonden jungen Mann in der Galerie zu Kopenhagen (um 1657), den jungen Mann mit dem breiten Barett von 1658 im Louvre, den »Evangelisten« (um 1665) in München. Daß die Gestalt des Sohnes dem Künstler bei einzelnen seiner biblischen Bilder: bei der »Hanna im Tempel«, bei der »Vision des Daniel«, bei der »Potiphar« und so fort vorgeschwebt hat, ist ja wahrscheinlich, aber bildnisartig ist er hier nie behandelt und hat wohl auch nicht einmal als Modell dafür gesessen. Die Vermutung, daß Titus (damals schon krankhaft gealtert) mit seiner Frau Magdalena in der sogenannten »Judenbraut« des Rijksmuseums dargestellt sein könne, hatte ich kürzlich schon in den »Graphischen Künsten« mit allerVorsicht ausgesprochen. Daß in dem Falle die beiden berühmten Bildnisse, die jetzt in der Galerie Moritz Kann in Paris wieder vereinigt sind, gleichfalls dieses Ehepar darstellen können, wie Valentiner annimmt, wäre allerdings wahrscheinlich.

Ein zweiter Teil des Buches betitelt sich: »Anmerkungen zu Rembrandts Kunstbesitz.« Wie der erste sich an meine Studien anschließt, so dieser namentlich an Dr. de Groots Vorarbeiten, die er sehr erweitert[1]). Der Verfasser weist hier an Beispielen nach, wie fleißig Rembrandt seinen reichen Kunstbesitz für seine eigenen Kompositionen benutzt hat, wie manche dieser verschiedenartigsten Vorbilder noch darin nachweisbar sind. Hier wie in dem allgemeinen Teil, den er seinem Buche voranschickt, wendet er sich vielfach gegen die Anschauungen Neumanns in seinem »Rembrandt«. Der Verfasser dieses Buches, das sich schon nach seinem Format zu sehr als das Buch der Bücher, als die Bibel der Rembrandtforschung gibt, hat sich nicht gerade darum bemüht, sich Freunde zu machen, denn um die Forschung vor und neben ihm kümmert er sich herzlich wenig, trotz der langen Einleitung darüber. Der Name Fromentin wird nur gelegentlich, namentlich in dem endlos langen, wenig glücklichen Kapitel über die »Nachtwache«, erwähnt; die »Kenner« werden mit mitleidiger oder spöttischer Miene abgefertigt und gegen sie die »Forschung« ausgespielt, obgleich Neumann natürlich ganz auf den Studien dieser mißachteten Kenner und den Ergebnissen der Urkundenforschung fußt. Auch benutzt Neumann den Künstler nur zu oft, um an ihm das Feuerwerk seines Witzes anzuzünden, um Studien aller Art, deren Fleiß und Interesse gewiß nicht abzuleugnen ist, unter der Marke »Rembrandt« auszugeben, nicht viel anders, wie es seiner Zeit der Verfasser von »Rembrandt als Erzieher« getan hat. Er sucht Rembrandt überall, nur zu wenig da, wo er ihn finden würde: bei sich, in seinem Heim, in seinem Herzenskämmerlein. Der geistreiche Feuilletonist, der von der modernen Kunst herkommt und ihren Maßstab auch an die alte Kunst legt, der nach Herzenslust hinein- und herausdeutet, verrät sich fast auf jeder Seite. Bogenlange Exkurse finden wir über allerlei an sich gewiß interessante Fragen: über das Sektenwesen, über die Mennoniten, denen Neumann wohl mit Unrecht den Künstler zurechnet, über die Literatur und Kultur Hollands und so fort, lauter Fragen, die Rembrandt meist wenig berühren, die aber ihre Berechtigung hätten, wenn der Künstler uns sein Buch nicht als »Rembrandt«, sondern etwa als »Holland zur Zeit Rembrandts« böte. Hätte Neumann statt mit der Brille dieser Gelehrsamkeit und moderner Kunstanschauung den Künstler naiv angesehen, vor allem aus sich, aus seinen Werken zu beurteilen gesucht, so würde er in ihm nicht die »Seele des Mittelalters«, den Verächter der Renaissance — und darin den Vorläufer von Herrn Neumann selbst! — feiern, seine Religiosität und fast seine Genialität anzweifeln, die »Normalentwickelung des Genies« leugnen können. Auch wo Neumann andere Künstler streift, kommen zuweilen recht schiefe Urteile zutage; so wenn er die spätere Zeit des Frans Hals als Verfall bezeichnet, von falschem Idealismus und braunem Manierismus Ruisdaels spricht, Vermeer und Metsu »Demimonde-Maler« nennt, wenn er Memlings Kunst »groß und mächtig« findet u. s. f.

In dem einleitenden Teile, »Zur persönlichen Charakteristik Rembrandts«, betont Valentiner im Gegensatz gegen Neumann, daß die Kunst Rembrandts tief religiös, der Ausfluß des »echt protestantisch religiösen Geistes, und daß Rembrandt der größte künstlerische Verkünder dieses Geistes ist.« Die Art, wie er dies nachweist, ist besonders geschickt, und auch die Wärme und Klarheit seiner Ausführung läßt diesen Teil als den glücklichsten des ganzen Buches erscheinen, das der Rembrandtforschung nach verschiedenen Seiten wieder neue Anregung geben wird. *W. Bode.*

Wilhelm Suida, *Die Jugendwerke des Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino.* Wien und Leipzig 1904 (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXV, Heft 1).

Die Geschichte der mailändischen Malerschule hat bisher nur relativ geringe Teilnahme erweckt; sie ist — von ganz lokalen Schulen abgesehen — das am wenigsten angebaute Gebiet in der italienischen Malerei geblieben. Wieviel gerade hier zu tun übrig ist, kann ein Blick in den betreffenden Abschnitt bei Crowe und Cavalcaselle dartun. Kaum ein Kapitel dieses nicht zu übertreffenden Werkes bedarf — mit vielleicht einziger Ausnahme des Abschnittes über die Ferraresen — in gleichem Maße der völligen Neugestaltung.

In den letzen Jahren hat Herbert Cook in seiner trefflichen Einleitung zur Milanese Exhibition des Burlington Fine Arts Club (London 1898) eine kurze Darstellung dieser Schule geboten. Dann folgten 1902 die wertvollen Forschungen — Pittori Lombardi del Quattrocento — von Malaguzzi Valeri. In einer eingehenden Besprechung dieses Werkes, die im Band XXV des Repertoriums (p. 331 ff.) erschien, legte Wilhelm Suida seine genaue Vertrautheit mit den Mailänder Malern zum erstenmal dar.

In seiner nunmehr vorliegenden Monographie, die mit über fünfzig Abbildungen glänzend ausgestattet ist, behandelt er eingehend die Jugendepoche desjenigen Künstlers, der unter allen in dieser Schule als der interessanteste, fesselndste und am schwersten begreifbare erscheint. Man kennt die ruhige, schlichte Art der älteren Lombarden, Foppas z. B. oder Borgognones; man kann deutlich ver-

1) Nebenbei bemerkt, ist nicht der »Castiglione« von Raffael, sondern Tizians sogenannter Ariost, der kürzlich in die National Gallery zu London gekommen ist, das Vorbild für Rembrandts Selbstbildnis von 1641 in dieser Sammlung. Eine kleine Entgleisung ist die Zurückführung der Medaille des Andrea Doria auf Vittore Pisano. Die Medaille, die Rembrandt gezeichnet hat, ist uns übrigens im Original nicht mehr bekannt. Daß nicht das früher in Morellis Besitz befindliche Bild von Moretto sich in Rembrandts Sammlung befunden hat, geht schon daraus hervor, daß jenes klein ist, dieses als groß bezeichnet wird.

folgen, wie das übermächtige Vorbild Leonardos der jüngeren Generation das Konzept verrückt: ein Gemeinsames haftet ihnen allen an, und große Überraschungen bereitet keiner unter ihnen. Bramantino aber steht in vollem Gegensatz zu seinen Zeitgenossen. Man kann ihn geradezu bizarr nennen; seine Eigenart hat etwas von Willkür; Reiz und Schwäche seiner Kunst liegt darin begründet.

Suida legt zuerst das biographische Material über Bramantino übersichtlich, in knapper Form, dar. Dann wird gezeigt, wie durch Vasaris Schuld eine gründliche Konfusion entstand. Die Dinge liegen in Wahrheit garnicht kompliziert, streicht man den Bramantino, der unter Nikolaus V. im Vatikan gearbeitet haben soll, völlig aus der Liste der Künstler, die existiert haben.

Die Besprechung der echten Jugendwerke, unter denen das früheste, die Anbetung des Kindes in der Ambrosiana, schon die charakteristischen Eigentümlichkeiten Bramantinos im Keime zeigt, führt den Verfasser zu dem Schluß, daß wir in Butinone seinen Lehrmeister zu sehen haben. Schon hier aber sind Spuren des Einflusses von Bramante zu finden, der danach immer stärker — in dem Kölner Bild von Philemon und Baucis, in der »Anbetung der Könige« bei Lady Layard (dem vielleicht feinsten Niederschlag seiner Kunst) — zutage tritt. Am deutlichsten offenbart sich dieser in der Halbfigur Christi (Conte del Mayno, Genua), der geradezu eine Nachahmung des Urbinaten genannt werden kann. Daneben beginnen die Anzeichen eines steigenden Interesses für Leonardo.

Mit besonderer Sorgfalt bespricht Suida die berühmte Serie der Teppiche, die Bramantino für Gian Giacomo Trivulzio wohl zwischen 1501 und 1507, entworfen hat, und die noch, ein kostbarer Schatz, in dem Mailänder Fürstenhause bewahrt werden.

Außerdem fallen in diese Zeit seine Entwürfe für die Intarsien, die Fra Damiano von Bergamo ausführte, zugleich mit den Vorzeichnungen Trosos von Monza und Zenales. Im Anhang sucht Suida die 32 Intarsien stilistisch zu scheiden.

Von Malereien gehören derselben Periode einige grau in grau gemalte Fresken im Klosterhof von Santa Maria delle Grazie an — hier zuerst publiziert, doch leider nach den Abbildungen nicht zu beurteilen, woran der schlechte Zustand der Werke die Schuld trägt. Ferner drei jetzt in der Brera bewahrte Fresken, unter denen die Madonna mit zwei Engeln zu den eigenartigsten Schöpfungen italischer Kunst gehört, der Putto im Weinlaub aber wenig Konkurrenten zu scheuen braucht, wenn nach Anmut und gefälligem Reiz gefragt wird.

Im Anhang gibt Suida einen Katalog von Bramantinos erhaltenen Werken, eine sorgfältige Liste der verschollenen Arbeiten mit Belegstellen und kritische Bemerkungen über dem Meister irrig zugeschriebene Arbeiten.

In nicht ferner Zeit haben wir den abschließenden zweiten Teil von Suidas Arbeit zu erwarten. Dann hat der hoch bedeutende Lombarde endlich eine seiner würdige Behandlung erfahren, die für alle späteren Studien Ausgangspunkt und Grundlage bilden wird. *G. Gr.*

Zweiter Bericht des städtischen Kaiser Wilhelm-Museums in Krefeld, dem Kurator erstattet vom Direktor *F. Deneken.* Krefeld 1905.

Das Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld gehört lange schon zu jenen deutschen Museen, auf die die Augen der Fachleute mit ganz besonderem Interesse ruhen. Hat man doch ganz unzweifelhaft das Gefühl, daß hier unter der Leitung seines tatkräftigen Direktors Deneken etwas ganz Besonderes vor sich geht, das für die Zukunft vorbildlich zu werden verspricht, indem hier einerseits der Typus eines lokalen und provinzialen, zugleich aber auch eines ganz allgemeinen neuen Museums sich entwickelt, das man, da es in erster Linie den neuen Bedürfnissen unserer Zeit entspricht, ein »modernes« nennen kann. Das ist ungemein wichtig für unsere Zeit wachsenden Kunstgenießens und -Verlangens, in der ein Museum ein ganz anderer Bildungsfaktor werden kann, als es bisher zu sein pflegte; das ist nicht minder wichtig für eine Zeit, in der diese künstlerischen Strömungen bereits so mächtig geworden sind, daß sie ihre bisherige Wirkungsstätte, die großen Hauptstädte, verlassen haben und in die Provinz gedrungen sind, um hier vielfach zu Museumsgründungen zu führen, die nur zu leicht Dilettanten in die Hände geraten und kein besseres Ziel als die Nachahmung der großen Museen der Hauptstädte kennen, die für sie meist das ungünstigste Vorbild abgeben. Ein fester allgemein anerkannter Typus kann in letzterem Fall unendlich viel Geld und Mühe vor irriger Vergeudung behüten, dafür frühzeitig schon Resultate zeitigen, die der Kunst und damit der ganzen Kultur zu größtem Nutzen gereichen können.

In diesem Sinne ist das Erscheinen des zweiten Jahresberichtes dieses Museums über die letzten fünf Jahre mit ganz besonderer Freude zu begrüßen. Werden doch durch das Zusammenfassen seiner Tätigkeit während eines längeren Zeitraumes die Prinzipien seiner Leitung noch viel klarer erkannt und begriffen, als durch die einzelne Tat des Augenblicks, und durch die während dieser Zeit tatsächlich erreichten Resultate auch für andere Museen leichter ein Ansporn, gleiches zu tun. Darum sei auch hier einmal das Besondere, Vorbildliche dieses Museums auf Grund dieses Berichtes dargestellt.

Die allgemein wichtigste Neuerung dieses Museums ist unzweifelhaft sein Bestreben, durchaus Mittelpunkt des lebendigen Kunstlebens der Stadt zu werden. Es hat dabei große Ziele im Auge, die an allen derartigen Museen vorherrschen sollten: die künstlerische Erziehung des Publikums und die künstlerische Förderung des Kunsthandwerks zugleich. Damit ist völlig jener Typus des Museums des 19. Jahrhunderts beseitigt, den man je nach dem Charakter der betreffenden Anstalt, den wissenschaftlich-historischen oder den wissenschaftlich-technischen nennen könnte, und der, indem er Gelehrte und Techniker befriedigte, alles andere tat, als die Museen beim Publikum populär zu machen. Das ist hier völlig anders geworden. Das Krefelder Museum ist wirklich nur Kunstinstitut, allein dazu bestimmt, dem Publikum gute Kunst nahe zu bringen und die heimischen künstlerischen Produktionskräfte anzuregen und mit jenem in Verbindung zu setzen. Dies geschieht zunächst durch Vorführung guter Kunst. Doch hier tritt wieder ein Prinzip auf, das neu ist, bald aber unter dem Zwange der Verhältnisse sich verallgemeinern dürfte: nicht die festen Erwerbungen bilden, wie bisher in allen anderen Museen, den Kern dieser Vorführungen, sondern die vorübergehenden Ausstellungen. Feste Erwerbungen alter Kunstgegenstände werden bei dem auf Grund wachsender Seltenheit und Konkurrenz ständigen Steigen der Preise auch für die großen Museen immer schwieriger. Ausschließlich moderne Gegenstände anzukaufen bleibt bei den schnellen Fortschritten unserer Zeit riskant. So ist auf die vorübergehende Vorführung wirklich guter Kunstwerke die Hauptenergie des Museums gerichtet gewesen. Große und kleine Ausstellungen sind sich in wirklich erstaunlicher Fülle gefolgt. Sie waren fast alle keine beziehungslosen Veranstaltungen, sondern mit bewußter Berechnung eng mit den lokalen und zeitlichen Bedürfnissen der Stadt verknüpft, wie schon das eine Beispiel der Ausstellung elektrischer Beleuchtungskörper zur Zeit der Einführung

elektrischer Kraft in Krefeld zu zeigen vermag. Mehrere derselben haben in ganz Deutschland Aufsehen erregt. So die interessante »Farbenschau«, eine Ausstellung zur »Propaganda für die Bildung des Farbensinnes«, der nach Abschluß des Berichtes als notwendige Ergänzung die Ausstellung der Linie gefolgt ist; ferner die höchst bedeutende nordische und die niederländische Ausstellung, von denen erstere infolge der gleichzeitigen Düsseldorfer Ausstellung auch von auswärts viel besucht ward usw. Dadurch hat sich eine Fülle von geläuterter guter Kunst durch Krefeld ergossen, wie sie manche große Stadt in dieser Zeit nicht gesehen hat, die ihre Wirkung auf Krefeld nicht verfehlen kann. Von allgemeiner Bedeutung jedoch ist die im Anschluß an den deutschen Schneidertag in Krefeld 1901 erfolgte Ausstellung künstlerischer Damenkleider gewesen. Sie hat zum erstenmale durch einige beherzte Künstler das künstlerische »Eigenkleid« hervorgebracht, das dann an so vielen Stellen Deutschlands eine so begeisterte Nachahmung gefunden hat und hoffentlich auch weiter unsere Damen von gedankenloser Modenachmacherei befreien wird. Der Jahresbericht widmet mit Recht dieser von Krefeld ausgegangenen Bewegung ein eigenes Kapitel.

Daß jedoch daneben durchaus nicht versäumt wird, soweit die Kräfte reichen, wirklich gute Kunst auch dauernd an das Museum zu fesseln, ist selbstverständlich und auch erforderlich, damit das Publikum unter den Kunstwerken dauernde Freundschaften schließt. Es ist diesmal, nachdem früher die äußerst wertvolle Kramersche Sammlung niederrheinischer Altertümer als Dokument alten heimischen Kunstkönnens ins Museum gelangt ist, an erster Stelle der allerdings nur mit vieler Mühe und dem Opfermut einiger Bürger zum Abschluß gelangte teilweise Ankauf der Beckerathschen Sammlung von Renaissancewerken in Berlin zu nennen, durch die Krefeld bekanntlich mit einem Schlage in den Besitz einer ganzen Reihe reizvoller Renaissanceschöpfungen gelangt, wie man sie außer in Berlin sonst nirgends in Deutschlaud zu sehen bekommt. Daran schließen sich zahlreiche Ankäufe neuerer Werke, meist als Folge der einzelnen Ausstellungen, lokale Kunsterzeugnisse und Altertümer usw.

Zugleich mit der Vorführung der Kunstwerke folgte auch die Belehrung, die Anweisung zu ästhetischem Genießen, dem sich für die künstlerisch produktiven Kräfte die Anregung zu gleichartigen Taten anschloß. Über alle Ausstellungen wurden vom Direktor Vorlesungen gehalten; auswärtige Kräfte wurden gewonnen, um andere zeitgemäße Gebiete der Kunst zu behandeln, auf der Pariser Weltausstellung fanden Führungen für die delegierten Krefelder Kunsthandwerker statt, und nach dem Muster des Bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg wurden zur Ausbildung der Musterzeichner auf dem für Krefeld so wichtigen Gebiet der Textilindustrie von dem Münchener von Berlepsch-Valendas »Meisterkurse« abgehalten, die ungeahnten Beifall fanden. Darüber ward das wichtigste kunstpädagogische Problem der Gegenwart nicht vergessen: die ästhetische Erziehung der kommenden Generation der Jugend. Alle Anregungen, die hier durch die immer mächtiger werdende Bewegung bisher gegeben waren, wurden benutzt. Die Lehrerschaft wurde gewonnen und zur ästhetischen Belehrung der Schüler im Museum angeleitet. Desgleichen die Schulräume, soweit es schon ging, durch künstlerische Zutaten zu menschenwürdigen Räumen gemacht. Bei allen diesen Bestrebungen erwies sich ein Mittel, das immer stärker in unser Kunstleben eintritt, als besonders kräftige Unterstützung, die Organisation, die Vereinsbildung: sie deckt die gleichgesinnten, in der großen Menge verschwindenden Kräfte auf und macht sie stark durch die Sammlung. In Krefeld besitzt fast jede der erwähnten Bestrebungen ihren besonderen Verein, der fast immer seinen Mittelpunkt im Museum hat.

Daß alle diese Bestrebungen in Krefeld ein ganz unerwartetes künstlerisches Leben entwickelt haben, von dem man vor einem halben Jahrzehnt hier noch kaum etwas geahnt hätte, ist selbstverständlich. Es kommt naturgemäß am sichtbarsten in dem tatsächlichen Aufschwung der lokalen Kunsttätigkeit zum Ausdruck, in der es gelungen ist, die alte Seidenindustrie durch die »Künstlerseide« zu beleben, eine Anstalt für Kunstverglasung ins Leben zu rufen, das Buchgewerbe künstlerisch zu heben und dergleichen mehr. Daneben erfolgt das künstlerische Fortschreiten des Publikums mehr im Verborgenen, tritt aber dennoch in der allgemeinen Stützung eines solchen Museums deutlich genug zutage und läßt erhoffen, daß dies Museum auch in Zukunft seinem großen, schönen und wichtigen Ziele immer näher kommen wird. Das würde der Stadt selber nur zum größten Vorteil gereichen. *Ernst Zimmermann.*

William Blake: *A Study of his Life and Art Work.* By *Irene Landridge.* George Bell & Sons, London 1904. 10 sh 6 d.

William Blake (1757—1827) dürfte wahrscheinlich für das größere Publikum in Deutschland ein so gut wie unbekannter Künstler sein, und dennoch muß man ihn mit Recht als einen der eigenartigsten Maler, Kupferstecher, Poeten und Buchillustratoren bezeichnen, die gegen Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts in England schafften. Von vornherein soll vorausgeschickt werden, daß selbst hier die bis vor kurzem nur einem kleinen Kreise zusagende Kunst Blakes nicht ohne besondere Auslegung verständlich erschien. Hierzu beigetragen zu haben kann jedenfalls als ein Verdienst der Verfasserin hervorgehoben werden. Letztere sucht mit vielem Scharfsinn und Geschick uns über die Weltanschauung Blakes aufzuklären und sich hierbei in seine Erfassung des Universums hineinzudenken. Daß dies nicht ganz leicht ist, dazu genügt ein Blick auf die dem Text beigegebenen Illustrationen. Blakes von Visionen begleitete Phantasie war eine so überspannte und abnorme, daß nicht wenige ihn geradezu als einen Irrsinnigen hinstellen, aber ebenso wie Hogarth gehört auch ersterer zu den ideenreichsten Neuerern seiner Epoche.

Der Gesamtinhalt von Blakes Wirken wird verständlicher, wenn man erfährt, daß er sich schon seit seiner frühen Jugend unausgesetzt durch Geistererscheinungen beeinflußt fühlte, Mystik sein ganzes Leben erfüllte und er sich namentlich mit den Werken des Theosophen Jakob Böhme und Emanuel Swedenborg beschäftigte. Der Engländer William Law gab bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine Übersetzung der Schriften Böhmes, des Philosophus Teutonicus, heraus und Johanna Leade stiftete 1697 die Gesellschaft der »Philadelphisten« zur Erklärung seiner Werke. Endlich hat sich der Arzt John Pordage als der Erläuterer Böhmes berühmt gemacht. Schelling eignete sich in seinem späteren System vieles aus diesem theosophischen System an und Hegel datiert von ihm den Anfang der neueren Philosophie. Ebenso wie Swedenborg, der in London 1772 verstarb, an die Realität seiner Visionen glaubte, in gleichem Maße traf dies bei Blake zu. Die Engländer taten am meisten zur Verbreitung von Swedenborgs Werken, denn in Manchester allein wurden bis zum Jahre 1818 mehr wie 260000 Exemplare von seinen Büchern ausgegeben. Außerdem entstanden mehrfach Sekten und Missionsgesellschaften, die Swedenborgs Namen tragen.

Raffael, Michelangelo, Giulio Romano und Dürer waren Blakes Vorbilder zu einer Zeit, in der Guido und

die Caracci als die Lieblinge der Kenner galten. Sein Stil war zuerst flach, konventionell und mechanisch, aber gut in der Zeichnung. Mit Bartolozzi und Schiavonetti verglichen, die mehrere Entwürfe von ihm in Schwarz und Weiß übertrugen, bleibt Blakes Kunst herbe und archaisch. Nichts verdroß aber den Künstler mehr, als daß den genannten Kupferstechern und nicht ihm selbst diese Arbeit überwiesen wurde. Seine Sujets sind dem Alten Testament, so namentlich den fünf Büchern Moses, den Propheten und dann auch Homer, Virgil, Dante, Milton und Shakespeare entnommen. Blake wird hinsichtlich seiner Illustrationen, so vor allem der »Divina Commedia« in England als der beste graphische Ausleger Dantes betrachtet. Dies wurde ihm insofern leicht, als seine eigenen Visionen an Kühnheit und Phantasie denen des italienischen Poeten nicht nachstehen. Die letzterwähnten Illustrationen werden sehr hoch bezahlt. Was hierunter zu verstehen ist, will ich ziffernmäßig, sowohl für diese Werke wie auch Beispiele für andere Blätter geben. Die ersteren wurden mit 5000 M., die »Tales for Children« mit 6000 M. im Jahre 1903 bei Sotheby in der Auktion bezahlt und 21 Aquarellvorlagen mit den dazugehörigen gestochenen Probeblättern zur Illustierung des Buches »Hiob« mit 112000 M. von Mr. Quaritch honoriert. Die Verfasserin des vorliegenden Buches ist der Ansicht, daß die soeben genannte Serie von Kupferstichen in ihrer Art seit Dürer das bedeutendste Werk mit religiöser Unterlage sei.

Blake selbst erhielt in der Regel sehr geringe Preise für seine Arbeiten; im Durchschnitt nicht mehr wie 30 Schilling. Er leistete Großes für kleines Honorar, sagt von ihm der Dichter Swineburne aus! Er ist stets arm geblieben, aber daß er wenigstens zu leben vermochte, verdankte er der Familie Rossetti, Flaxman, Linnell und anderen Künstlern. Er hätte sich mehr zeitlichen Segen erwerben können, indessen, sobald er fühlte, daß einer seiner Protektoren, entgegengesetzt seiner eigenen Meinung, ihn ernstlich beeinflussen wollte, zog er Unabhängigkeit allen sonstigen Vorteilen vor. Er bewohnte mit seiner Frau, die ihm eine treue Gehilfin war, obgleich sie nicht schreiben und lesen konnte, zwei kleine Zimmer bis an sein Ende. Die Einrichtung der Wohnstube, in der er arbeitete, bestand aus einem Tisch und zwei Stühlen. Kein Grabstein bezeichnet seine letzte Ruhestätte. Die meisten seiner Stiche befinden sich im British Museum, und erscheint ein solcher auf einer Auktion, so gilt dies als ein Ereignis. Nirgends mehr wie an diesem Künstler bewahrheitet sich das Wort von der Pendelschwingung in den Ansichten über den Wert eines Meisters. Heute haben wir in England einen Blake-Kultus. Meine Ansicht geht dahin, daß, ebenso wie er zu Lebzeiten zu gering geachtet wurde, er in demselben Verhältnis heute überschätzt wird.

Blake hat unglaublich viel geleistet. W. Michael Rossetti gibt in Gilchrists »Blake« einen vollständigen Katalog seiner Werke. Eine seiner besten Arbeiten ist die Pilgerfahrt nach Canterbury, »The Gates of Paradise«, »Song of Innocence« und »Song of Experience«. Im Jahre 1795 illustrierte Blake eine Übersetzung von Bürgers »Leonore« und obgleich die englische Übertragung mangelhaft ist, so hat er doch den Geist der deutschen Ballade merkwürdig gut wiedergegeben. Alle diejenigen, die sich über den großen Mystiker orientieren wollen, werden sicherlich durch Lesen des obigen Buches den genannten Zweck erreichen. *O. v. Schleinitz.*

Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorfe. Unter Mitwirkung (mehrerer Fachmänner) herausgegeben von H. Sohnrey. 235 Seiten 8⁰ mit 10 farbigen und 174 Textabbildungen. Bielefeld, Leipzig und Berlin 1905, Velhagen & Klasing. Kart. 7 M., geb. 8.50 M.

Der verdiente Vorkämpfer für ländliche Wohlfahrtspflege hat einen Kreis von Fachmännern zur Bearbeitung von Schönheitsfragen im Dorfe angeregt und die Sammlung mit einem kräftigen Nachwort allen Freunden deutscher Kultur vorgelegt. Es sind folgende Aufsätze: Das Dorf (R. Mielke), Die Dorfkirche (H. Lutsch), Der Friedhof (R. Mielke), Gemeindebauten (Pfarrei, Schule, Gemeindehaus) von E. Kühn, Haus und Wohnung in alter Zeit (P. Jessen), Neuzeitliche Betrachtungen über das Bauen auf dem Lande (K. F. L. Schmidt), Der Garten (Schultze-Naumburg), Bäuerlicher Hausfleiß, Tracht und Schmuck (O. Schwindrazheim), Das Bild im Bauernhause (R. Mielke). Die Betrachtung ist wesentlich auf norddeutsche Verhältnisse, im einzelnen auf den engeren Wirkungskreis der Verfasser beschränkt, sie gewinnt dabei an Tiefe was ihr an Allgemeinheit abgeht. Der Ton des Vortrags ist meines Erachtens für breitere Kreise etwas zu hoch genommen. Es werden nicht alle Leser der feinen gedankenreichen Aesthetik Mielkes oder den kurzen Gefühlsausbrüchen von Schultze-Naumburg folgen können. Direkt betrübend wirkt das langatmige, doktrinäre Bureaudeutsch von Oberbaurat Schmidt. Zu Bauern, auch wenn sie Pfarrer oder Lehrer sind, sollte man immer noch wie Vater Luther reden oder doch wie P. Jessen, der knapp, anschaulich, sachlich und farbig ein so übersichtliches Bild des Bauernhauses entwirft, wie wir es in der ganzen Literatur nicht haben, auch durch die klassische Schönheit der Sprache ein kleines Meisterwerk. Aber einerlei, durch alle Ausführungen klingt die wohlberechtigte Klage, daß die eigenartige Schönheit des Dorfbildes, des Bauernhauses, des Gerätes und der Tracht unaufhaltsam verfällt. Törichte Bauvorschriften, törichte Bauschulweisheit, törichte Neuerungssucht und Modenarrheit sind Tag und Nacht am Werke, um den letzten trivialsten, abgestandensten Geschmack der ödesten Kleinstadtkunst auf das Land zu verpflanzen, die Mietskaserne mit der Stuckfassade ebenso wie das Pianino und den Vertiko. Es muß nur viel stärker noch ausgesprochen werden, daß die Behörden durch unverständliche Baupolizeiordnungen und vor allem durch jene gottverlassenen Pläne für Kirchen, Pfarreien und Schulen, die man ganz vernünftigen Gemeinden zugleich mit einer kleinen Staatsunterstützung aufgenötigt hat, das Unheil wesentlich mit verschuldet haben. Die ländlichen Baumeister und die Bauten selbst, die wohlhabenden und strebsamen am meisten, haben sich nun so in das Ideal verbiestert, daß eine Umkehr erst von einer neuen Generation zu erwarten ist. Ein Zimmermeister, den ich einmal frug, warum er an einer Scheune seine Holzkonstruktionen nicht so wie die Alten offen zeige, sondern mit dem greulichen Putz und Stuck verkleide, antwortete förmlich beleidigt: Ja, dann kann ich doch keine »Fassade« anbringen. Und als ich vor reichen Bauern ein altes reizendes Fachwerkhaus mit einem wundervollen Giebel rühmte, erhub sich ein homerisches Gelächter. Und als ich einmal so ein richtiges, urtümliches Blockhaus aufnahm, kam mir das Hausmütterchen ängstlich nachgetrippelt — sie hielt mich für einen von der Feuerversicherung — und bat flehentlich, ich möchte noch keine Anzeige machen. Das würde alles herausgerissen, der weite, hölzerne Rauchfang, der Kachelofen und die Blockwände, sobald der Sohn seinen Schatz mit etwas Geld heimführe. So ist die Stimmung, Großmannssucht, Scham und Angst. Denn der Bauer ist der reine Kunstbarbar. Darüber soll man sich nicht täuschen. Sein Herz wird vom nackten Stolz und Eigennutz regiert. Schön ist für ihn, was neu, praktisch, nützlich oder was kostspielig ist, schön ist ein recht protziges Fassadenhaus,

ein eisernes Gittertor, eine Selbsttränke, eine glatte Backsteinmauer, ein regulierter Bach, eine separierte Flur, ein Drahtzaun, der des Nachbars Hühner und Schweine unbedingt fernhält. Wer ihm diese Ästhetik ausreden will, macht sich ihm lächerlich. Wenn er die herrlichste Linde oder Eiche vor seinem Hof glücklich gefällt hat und der Pfarrer sagt zu ihm: Ei, das war aber ein schöner Baum, eine Zierde fürs ganze Dorf, so nickt er: Ein schöner Baum! Er meint aber das gesunde Holz, das ihm gegen 100 Mark einbringt. Hiergegen ist nichts zu sagen und nichts zu machen. Aber es wäre schon ein ungeheuerer Fortschritt, wenn die Behörden, die Landratsämter, die Bauinspektoren, vor allem die kleinen »Bauschulen« vom Geist dieses Buches durchtränkt würden. Wenn erst von diesen ausschlaggebenden Instanzen die ländliche Bauweise mit Achtung behandelt und in praktischen, schönen und *billigeren* Beispielen an den öffentlichen Bauten so recht ante oculos durchgeführt wird, so können wir in zwanzig Jahren den erfreulichsten Umschwung erleben. Allen Freunden einer nationalen, bodenständigen Kultur empfiehlt sich das Buch durch die Fülle des Stoffes, die vornehme Ausstattung und die reiche, treffliche Illustration.

Dr. Bergner.

SELBSTANZEIGEN

Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. (Heitz, Straßburg 1904, 4 M. Nr. XX Zur Kunstgeschichte des Auslandes.)

Wie ich in der Einleitung betone, habe ich zum erstenmal den Weg beschritten, der Hand des Illustrators des berühmten Buches auch in der übrigen Illustration konsequent nachzugehen, unabhängig von irgend welchen Hypothesen über die Persönlichkeit. Durch meine eigene Induktion bin ich dann dahin geführt worden, zuletzt auf den jungen Palma oder seine nächste Umgebung allgemein hinzudeuten. Keineswegs bin ich aber von dieser Hypothese ausgegangen. Der Anonymus ist auch heute für mich noch ein Anonymus. Sehr wichtig aber erscheint mir, daß die Kenner der venezianischen Malereigeschichte, welche bereit sind, auf meine Anregung einzugehen und die Rivoli-Kristellersche Abschätzung des Kunstwertes der Holzschnitte auf sich beruhen zu lassen, vorsichtig seien im Feststellen des poliphilesken Stils vor meinem Verzeichnis, welches mit 1493 beginnt. Dies könnte, sollten noch irgend welche Dokumente gefunden werden, welche einen ungefähren Anhalt für die Persönlichkeit geben, zur Verwirrung führen. Vor 1490 ist der Stil bis jetzt sicher nicht konstatiert.

Jos. Poppelreuter.

Babel-Bibel in der modernen Kunst von *Heinrich Pudor.* 58 Seiten, mit 30 Illustrationen. Berlin 1905. Verlag von Otto Baumgärtel.

Es ist bekannt, daß der allerneueste kunstgewerbliche Stil eine Art modernen »Biedermeiers« ist und daß der sogenannte Sezessionsstil schon seinem Ende entgegengeht, wobei übrigens nicht zu übersehen ist, daß Elemente des Biedermeiers schon in eben diesem Sezessionsstil zu finden sind. Dieser Biedermeierstil aber nun ist, wie ebenfalls bekannt, nichts anderes als eine deutsche Fortbildung des französischen Empirestiles. Der letztere aber hat sich, wie Eingeweihte ebenfalls wissen, vornehmlich in Anlehnung an die altägyptische Kunst entwickelt, die der Feldzug Napoleons I. der Allgemeinheit bekannt gemacht hatte.

In der Tat ist der Empirestil, gerade was das Kunstgewerbe betrifft, z. B. Möbel, durchaus ägyptisierend. Der Bücherschrank, den die Architekten Percier und Fontaine für Napoleon I. entworfen haben, scheint nicht nur an den Ufern des Nils entworfen zu sein, sondern hat in der Tat alle seine Formen der altägyptischen Kunst entlehnt. Und ähnlich verhält es sich mit den Betten, Sofas und Fauteuils aus der Zeit des großen Korsen. Der deutsche Empirestil aber nahm gehorsam und devot den französischen Empire samt seinem ägyptischen Rüstzeug herüber, wie man heute noch in den Schlössern von Würzburg, Kassel, Stuttgart sehen kann. Das neueste Beispiel architektonischen Empires ist das neue Handels- und Gewerbemuseum in Agram. Und der Biedermeierstil fügte dem nur ein Deut deutscher sachlicher und gemütlicher Ehrbarkeit bei — daher der Name.

Der neueste Stil aber eben ist eine Art modernisierten Biedermeiers, abgesehen davon, daß der Empirestil in Europa eigentlich — von dem romantischen Renaissanceintermezzo der Mitte des 19. Jahrhunderts abgesehen — nie vergessen wurde. Vor allem sei darauf aufmerksam gemacht, daß mit den in der Bibel erwähnten Möbeln unsere Empiremöbel eine ganz offenbare Ähnlichkeit haben. Was im Empire und im ägyptischen Stil die Sphinx ist, das sind in der Bibel die Cherubime, abgesehen davon, daß auch die ornamentale Detailausschmückung hier und da ähnlich gewesen sein wird (Papyrusstaudenformen, Lotos, Palmetten, Rosetten, Würfel, Pyramiden, Chevronband usw). Im ersten Buch der Könige, 7, 36 heißt es: »Und er ließ auf die Seiten und Leisten der Cherubime Löwen und Palmenbäume graben.« Und im zweiten Buch Mosis, 25, heißt es: »Du sollst auch einen Gnadenstuhl machen von feinem Golde; drittehalb Ellen soll seine Länge sein, und anderthalb Ellen seine Breite. Und sollst zwei Cherubime machen von dichtem Golde zu beiden Seiten des Gnadenstuhles, daß ein Cherub sei an diesem Ende, der andere am anderen Ende, und also zween Cherubime seien an des Gnadenstuhles Enden. Und die Cherubime sollen ihre Flügel ausbreiten usw.« Es ist, als ob hier die aus dem Empire bekannten ägyptisierenden Stühle beschrieben würden, wie sie Sphinxe (Cherubime) als Armstühle haben! Ähnlich im 37. Kapitel des zweiten Buches Mosis, wo auch ein Empiretisch beschrieben ist. »Und er machte den Tisch von Föhrenholz, zwei Ellen lang, eine Elle breit und anderthalb Ellen hoch und überzog ihn mit feinem Golde und machte ihm einen goldenen Kranz umher.« Also der richtige Napoleon-Premier-Tisch! Der Räucheraltar aus feinem Gold mit Hörnern an den Ecken (ebenda) und der Brandopferaltar aus Föhrenholz mit vier Hörnern an den vier Ecken überzogen mit Erz (38. Kapitel, ebenda) — Alles wie im Empirestil.

Des weiteren wird nun in der vorliegenden Schrift gezeigt, wie fast alle Ornamente des modernen Architektur- und Kunstgewerbestils auf ägyptisch-assyrischen Ursprung zurückzuführen sind. — Der Anhang bringt Studien über den ägyptisierenden Empirestil, die assyrisch-babylonische Kunst und die phönizische Kultur.

Heinrich Pudor.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst für Alle. XX. Jahrg., Heft 12: Adolf Menzel. Von Max Jordan. — Erinnerungen an Adolf Menzel. Von F. Wolter. — Heft 13: Auguste Rodin. Von Paul Clemen. — Die Neuerwerbungen der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin. Von Hans Rosenhagen. — Heft 14: Auguste Rodin (II). Von Paul Clemen.

Die Rheinlande. V. Jahrg., Heft 2: Ernst Schur, Das Warenhaus Wertheim. — A. Kisa, Die Externsteine. — W. Schäfer, Oswald Achenbach †. — A. Beringer, Fritz Böhle. — W. Schäfer, Die Prinzessin des Ostens von Paul Ernst. — K. Breyßig, Germanentum und Antike im Kampf um die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts. — Heft 3: F. Fries, Der Folkwang. — E. Osthaus, Das

Folkwang-Gebäude und sein Schöpfer. — M. Osborn, Emil Rudolph Weiß. — W. Schäfer, Die Galerie Osthaus. — E. Osthaus, Christian Rohlfs. — Max Creutz, Kleinkunst und Kunstgewerbe im Folkwang. — E. Schur, Adolph von Menzel †. — E. Liesegang, Rudolf Koller zum Gedächtnis.

Kunst und Kunsthandwerk. VIII. Jahrg., Heft 2: P. G. Konody, John Singer Sargent. — Hartwig Fischel, Japanische Architektur. — Henri Frantz, Charles Meuniers Bucheinbände. — A. Walcher v. Molthein, Arbeiten der Nürnberger Hafnerfamilie Preuning. — Ludwig Hevesi, Adolf von Menzel. — Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kunst und Künstler. III. Jahrg., Heft 6: Emil Heilbut, Menzel †. — Karl Scheffler, Der Dom. — Emil Heilbut, Die Neuerwerbungen der Nationalgalerie. — A. Lichtwark, Kieler Museen. — Andreas Aubert, Caspar Friedrich. — Vincent van Gogh, Aus seiner Korrespondenz. — Heft 7: Ed. von Keyserling, Fritz von Uhde. — Henri van de Velde, Notizen von einer Reise nach Griechenland. — Emil Hannover, Emile Gallé. — Vincent van Gogh, Aus seiner Correspondenz.

The Connoisseur. Vol. 11, Aprilheft: Armorial China. By A. Meredyth Burke. — The portraits of David Garrick. By W. J. Lawrence. — The Hepplewhite period part. III. By R. S. Clouston. — Old artistic visiting cards part. II. By Ettore Modigliani. — Riddle seals. By Gale Pedrick. — The Barberini or Portland vase: Some new information. By Frederick Rathbone. — Dawe's "Life of Morland". Reviewed by Martin Hardie. — Stamps with stories. By Fred J. Melville.

Deutsche Kunst und Dekoration. VII. Jahrg. Heft 1: M. Bapsilber, Kunstgewerbeausstellung bei A. S. Ball-Berlin. — A. Jaumann, Moderne Lichtmalerei. — W. Franck, Architektonische Schmuckformen von Friedrich Adler. — W. Mickel, Münchener Graphik: Holzschnitt und Lithographie.

Gazette des beaux-arts. April 1905: M. Émile Bertaux, Les artistes français au service des rois angevins de Naples (1er article). — M. Louis Sonolet, Un peintre à la grande armée: Le général baron Lejeune. — M. Herbert Cook, Un document d'art français primitif. — M. Édouard Rod, Les souvenirs du château de Coppet (2e article). — M. Louis Hourticq, Un amateur de curiosités sous Louis XIV.: Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, d'après un manuscript inédit (3e et dernier article).

Onze Kunst. IV. Jahrg., Heft 3: Victor de Meijere: Richard Baseleer. — B. W. v. Y.: Willy Sluyter. — Heft 4: Max Rooses: Jordaens' Werk in de Oranje-Zaal. — Js. P. de Vooys: Besneden Meubelen van J. W. de Graaff.

The Burlington Magazine. Märzheft 1905: The Whistler exhibition. By Bernhard Sickert. — Opus anglicanum. II. The Ascoli Cope. By M. Morris. — Adolph Menzel and Rodolphe Kann. — The identification of two painters portraits: I. Portrait of Antonio Palma by Titian. By Herbert Cook. F. S. A. — II. Portrait of Lorenzo Lotto by himself. By J. Kerr-Lawson. — A. knight's armour of the early fourteenth century, being the inventory of Raoul de Nesle. By Francis M. Kelly. — Notes on pictures in the royal collections. Article VII: The Quaratesi Altar-piece by Gentile da Fabriano. By Lionel Cust and Herbert Horne. — An eighteenth-century painter: Françoise Duparc. By Philippe Auquier. — The authorship of the Sangimignano frescoes. By Jean Carlyle Graham. — Portrait of Mr. and Mrs. Edwin Edwards by Fantin-Latour. By C. J. H. — Mr. George Salting's chinese porcelain figures in the Victoria and Albert museum. By C. H. W. — Tapestry at Winchester college. By A. F. Kendrick. — Letters to the editors: The portrait of Isabella Brant in the Hermitage (Max Rooses). — The van Eycks and M. Bouchot (Henri Bouchot). — Mr. Simonson's »Francesco Guardi« (George A. Simonson).

American Journal of Archaeology. Vol. IX, Nr. 1: Ettore Pais: The temple of the sirens in the Sorrentine Peninsula. — Allan Marquand, The palace at Nippur not mycenaean but hellenistic. — Walter Dennison: A new head of the so-called »Scipio« type: An attempt at its identification (Plate I). — Benjamin Powell: The temple of Apollo at Corinth. — Proceedings of the general meeting of the archaeological institute, Boston and Cambridge 28.—30. Dez. 1904. — Harold N. Fowler: Archaeological news (July—december, 1904).

Kunst und Handwerk. 1905, Heft 5: Bayerischer Museumsverein. — Neue Ausstellungsräume im Kunstgewerbehause, München. — Wohnungskunst und Kunstgewerbe.

The Studio. Vol. 34, Februarheft: Notable decorative achievement by W. Reynolds-Stephens. By A. L. Baldry. — Art student life in Munich. By L. van der Veer. — The etchings of W. Monk. By T. Martin Wood. — Charcoal drawings by David Cox. By Thomas Oldforde. — The work of Otto Fischer. By H. W. Singer. — Some regent designs for domestic architecture. — German paintings and sculpture at the St. Louis exhibition. By Maude J. G. Oliver. — Märzheft: Two Austrian painters: Karl Mediz and Emilie Mediz-Pelikan. By A. S. Levetus. — A decorative sculptor: Miss Ruby Levick. By T. Martin Wood. — A forgotten artist: Constatin Guys. By Henri Frantz. — Leaves from the sketch-book of Donald Maxwell. — Art in the Solomon islands. By C. Praetorius. — The etchings of Alfred East. By Frank Newbolt. — Two italian draughtsmen: Alfredo Baruffi and Alberto Martini. By Vittorio Pica. — Belgian art at the St. Louis exhibition. By Maude J. G. Oliver. — Some regent designs for domestic architekture. — The international society of sculptors, painters and gravers.

Art et décoration. März 1905: Paul Vitry: Un animalier, Georges Gardet. — Gabriel Mourey: L'art décoratif hollandais. — Gaston Migeon: Notes sur l'histoire du tissu au Japon. — Eugène Grasset: Un service de table en faïence (concours). — April 1905: Camille Mauchair: Mlle Clémentine. — Hélène Dufau. — Roger Marx: Rodin céramiste. — Charles Saunier: Une maison de rapport, rue de Luynes.

Dekorative Kunst. VIII. Jg., Heft 6: Bruno Paul, Innenräume und Einzelmöbel. — Camillo Karl Schneider, Gartengestaltung II: Gärten von Hans Poelzig, Wilhelm Kreis und Peter Behrens. — Eugen Berners eiserne Pfeiler und Träger. — Wiener Möbelstoffe. — Mährische Damastweberei. — Herm. Muthesius, Der Weg und das Endziel des Kunstgewerbes (Schluß). — April 1905: Charles Rennie Mackintosh, Das Willow-tea-house in Glasgow. — Meier und Bredow, Ein märkisches Landhaus. — Moderne Münchener Korbmöbel. — Albert Lamm, Die Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

Reportorium für Kunstwissenschaft. XXVIII. Bd. Heft 1. Das Naturgefühl bei Niccolo Pisano. Von Alfred Möller. — Der Meister des Paradiesesgartens. Von Carl Gebhardt. — Die deutsche Passionsbühne und die

deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen, Schluß. Von K. Tscheuschner-Bern. — Augsburger Urkunden. Von Wilhelm R. Valentiner. — Kurfürst Ottheinrich und der »Ostpalast« des Heidelberger Schlosses. Von Friedrich H. Hofmann. — Die Porzellanausstellungen 1904. Von Ernst Zimmermann.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

A. von Oechelhäuser, Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren. Leipzig, E. A. Seemann. Brosch. 4 M.

Benedetto Croce, Ästhetik, Theorie und Geschichte. 2. Aufl. Übersetzt von Karl Federn. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. 8 M.

Max Gg. Zimmermann, Sizilien II: Palermo (Berühmte Kunststätten Bd. XXV). Ebenda. Kart. 3 M.

W. Rolfs, Neapel I: Die alte Kunst (Berühmte Kunststätten Bd. XXIX). Kart. 3 M.

Famous art cities. Part. III: Nuremberg. By P. J. Rée. Translated by G. H. Palmer. Leipzig, E. A. Seemann. Kart. 4 M.

Ernst Linde, Religion und Kunst. Tübingen, J. C. B. Mohr. 50 Pf.

Th. Volbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst. (Aus Natur und Geisteswelt.) Leipzig, B. G. Teubner. Geb. 1,25 M.

K. F. Wize, »In der Stunde der Gedanken«. Über die schönen Künste. Berlin, R. Trenkel.

Victor Cherbuliez, Die Kunst und die Natur I. Ascona, Verlag von C. v. Schmidtz. Brosch. 2,35 M.

W. Suida, Florentinische Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXXII.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz.

A. Munkert, Die Normalfarben. Beitrag zur Technik der Malerei für Techniker und Künstler. Stuttgart, Ferd. Enke, Verlag. 4 M.

Hugo Schmerber, Die Schlange des Paradieses. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXXI.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Brosch. 8 M.

Die Rede bei der Trauerfeier der Königl. Akademie der Künste zu Berlin für Adolph von Menzel. Am 6. März 1905 gehalten von A. von Werner. Berlin, Ernst Siegfr. Mittler & Sohn.

Karl Maria Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn, Ferd. Schöningh. Brosch. 11 M.

Ludwig Schwabe, Kunst und Geschichte aus antiken Münzen. Tübingen, C. J. B. Mohr. Brosch. 50 Pf.

Berthold Daun, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei. Lief. 1—3. Charlottenburg, G. Bürkners Verlag.

Max Jordan, Friedrich Preller der jüngere. Tagebücher des Künstlers. Verlag der vereinigten Kunstanstalten München-Kaufbeuren. Geb.

Oskar Miller, Essays: Von Stoff zu Form. Frauenfeld, Huber & Co. Brosch.

— Das Grundprinzip der Kunst. Ebenda. Brosch.

J. J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen. Ein Nachtrag zur griechischen Ikonographie. München, Verlagsanstalt Bruckmann. 9 M., geb. 12 M.

F. Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Straßburg, J. H. E. Heitz. Geb. 60 M.

P. Clemen und E. Firmenich-Richartz, Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragende Gemälde alter Meister aus Privatbesitz auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904. München, Verlagsanstalt Bruckmann. Kart. 100 M.

Egon Heßling, Dekorative und monumentale Malereien zeitgenössischer Meister. 96 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, Baumgärtners Buchhandlung. 100 M.

D. Joseph, Geschichte der Baukunst. 2 Bde. Ebenda. Geb. 20 M.

E. A. Regener, E. M. Lilien. Ein Beitrag zur Geschichte der zeichnenden Künste. Goslar, F. A. Lattmann. Geb. 8 M.

E. Stickelberger, Das Exlibris in der Schweiz und in Deutschland. Berlin, Helbing & Lichtenhahn. Geb. 10 M.

M. Wosinsky, Die inkrustierte Keramik der Stein- und Bronzezeit. Berlin, A. Asher & Co. 20 M.

C. Hasse, Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 30.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 6 M.

F. Rosenbaum, Das europäische Porzellan des 18. Jahrhunderts. Halle, W. Knapp. 3 M.

Altfränkische Bilder, XI. Jahrg., 1905. Mit Text von Th. Henner. Würzburg, Kgl. Universitätsdruckerei H. Stürtz. 1 M.

Hugo Licht, Die Architektur des 20. Jahrhunderts. V. Jahrg., Heft 2. Berlin, Ernst Wasmuth. 10 M.

Casimir von Chledowski, Siena. Bd. I. Berlin, Bruno Cassirer. 8 M.

P. Gommel, Kirchenmöbel der Neuzeit im romanischen und gotischen Stile. Lief. 4. Berlin, Bruno Heßling. 7,50 M.

Oswald Siren, Don Lorenzo Monaco. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 34.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 20 M.

Das Werk Adolf Menzels. 1815—1905. Mit einer Biographie des Künstlers von Max Jordan. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Geb. 12 M.

H. Eßwein, Adolf Oberländer und Ernst Neumann. (Moderne Illustratoren, Bd. V und VI.) München, Piper & Co. Je 3 M.

M. Semrau, Moderner Cicerone: Venedig. Stuttgart, Union, deutsche Verlagsgesellschaft. Geb. 4,50 M.

Herder, Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Heft 1: Altertum und Mittelalter. Freiburg, Herdersche Verlagsbuchhandlung. 8 M.

Julius Kurth, Adolph Menzel und sein Vater unser. Berlin, R. Wagner. 2,50 M.

Franz Servaes, Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk. Wien, Gerlach & Wiedling. Geb. 150 M.

Hermann Muthesius, Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung. 2. Aufl. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Geb. 7,50 M.

Klassiker der Kunst. Bd. VI. »Velasquez«. Mit biographischer Einleitung von W. Gensel. Stuttgart, deutsche Verlagsanstalt. Geb. 6 M.

T. Martin Wood, Drawings of Sir Burne-Jones. Ebenda.

David de Günzburg et V. Stassof, Ornementation des anciens manuscrits hébreux de la bibliothèque impériale puplique de St. Pétersbourg. Geb. 120 M. Berlin, S. Calvary & Co.

B. Rüttenauer, Der Kampf um den Stil. Straßburg, J. Heitz. 3,50 M.

Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland. Berlin, Br. Cassirer. Geb. 5,50 M.

P. Gründling, Moderne Architekturen. Leipzig, Bernh. Fr. Voigt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 23. 28. April

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE WHISTLER-AUSSTELLUNG IN LONDON

In Anbetracht der obwaltenden großen Schwierigkeiten eine Leihausstellung von Whistlers Werken ins Leben zu rufen, verdient das Komitee der internationalen Künstlervereinigung und namentlich deren Sekretär Dr. C. Barker entschieden Anerkennung. Jedenfalls erhalten wir durch diese Sonderausstellung in der »New Gallery« eine sehr gute Übersicht der Kunstentfaltung Whistlers in seiner Eigentümlichkeit als Maler, und hinsichtlich seiner graphischen Tätigkeit wird eine so vollständige Sammlung seiner Werke vorgeführt, wie sie bisher noch niemals vereint worden war.

A. Rodin, der Nachfolger Whistlers als Präsident der internationalen Gesellschaft, eröffnete am 22. Februar d. J. im Verein mit vielen hiesigen und auswärtigen künstlerischen Notabilitäten die zur Erinnerung des Verstorbenen veranstaltete Ausstellung, welche ebenso vom großen kunstliebenden Publikum wie in Fachkreisen als eine äußerst gelungene bezeichnet wird. Whistler, der wie bekannt eine Kampfnatur ersten Ranges besaß und bei Lebzeiten viele und einflußreiche Gegner zu befehden hatte, scheint nun auch im Tode selbst noch nicht Ruhe finden zu sollen. Seine Testamentsvollstreckerin Miß Birnie Philip protestiert nämlich dagegen (und behauptet dies im Sinne des Meisters zu tun), daß im Ausstellungskatalog Whistlers Signatur, der »Schmetterling«, benutzt wird. Gewisse Variationen des letzteren hatte der Künstler entworfen für »The gentle art of making enemies« und somit fehlt selbst in dieser Gedächtnisausstellung, ganz im echten Stile Whistlers, nicht diejenige Note der Disharmonie, die er gelegentlich bei Besichtigungen schon dadurch hervorrief, daß er die diametral entgegengesetzten Kritiken der Presse einzelner seiner Werke unter denselben in natura anbringen ließ. Im tief innersten Herzen haßte Whistler London. Umgekehrt war es schwer, selbst beim besten Willen den Meister zu befriedigen, denn er verlangte, man solle alles von ihm gut finden und vergaß hierbei, daß seine Kunst nicht eine solche ist, die von jedermann weder auf den ersten Blick verstanden wird, noch Gefallen hervorruft. An Interesse fehlte es ihm niemals. Um aber seine Auffassung, die seltsamen Widersprüche, das gewollt Einfache und dann wieder Affektierte und an die Karikatur Streifende, das Mysteriöse in dem Zwielicht seiner Morgen- und Abenddämmerungen, voll in der bisher ungekannten Eigenart zu würdigen, bedurfte es selbst für sonst objektive Kenner der Zeit. Andererseits hat niemand schon während des Schaffens des Künstlers geleugnet, daß sich seine Radierungen an der Spitze der Epoche bewegen.

Nichts verdroß den Künstler indessen mehr, wie das anfänglich abfällige Urteil seiner eigenen Landsleute. Wenngleich er in England zahlreiche Gegner besaß, so erwarb er sich doch unmittelbar nach Kenntnis seiner ersten Leistungen Freunde wie Palgrave, William Rossetti, Swineburne, die »Saturday Review«, das »Art Journal« und andere. Sehr vermögende Privatpersonen gaben ihm Aufträge, das British Museum kaufte fast alle seine Radierungen und die Korporation von Glasgow zahlte ihm für damalige Verhältnisse den hohen Preis von 20000 Mark für seinen »Carlyle«.

In der Ausstellung erhielten die beiden Ehrenplätze »Carlyle« und »Des Künstlers Mutter«, ein Werk das durch besondere Verfügung des Präsidenten Loubet vom Luxembourg-Museum geliehen wurde. Wie bereits bemerkt, sandte die Stadt Glasgow »Carlyle« und wird der Urheber des Porträts auf dem Rahmen des Bildes durch eine Inschrift als zur englischen Schule gehörig bezeichnet, eine Ansicht, die Whistler bei Lebzeiten sicherlich stark bekämpft haben würde! Von anderen in demselben Saale aufgehängten Gemälden erwähne ich: »Die Witwe«, ein Seestück, »Mädchen mit roter Feder« und »Mädchen in Schwarz«, dieses aller Wahrscheinlichkeit nach das letzte von ihm gemalte Bild.

Wir kommen dann zu der interessanten Serie der »Nocturnes«, unter denen sich besonders das hochpoetische Bildchen »St. Markus mit der Piazza« auszeichnet. Ferner das von dem Chicago-Kunstinstitut dargeliehene Nocturne »Southampton«, demnächst »Blau und Silber«, die alte Brücke in Battersea darstellend, »Valparaiso«, Blau und grün«, in welchem Chelsea und die Themse wiedergegeben wurde und endlich eine Reihe höchst charakteristischer, das nächtliche Leben in dem illuminierten Garten »Cremorne« zur Anschauung bringende Bilder. Nirgends geeigneter wie hier konnte der Ausdruck »Nocturne« gewählt werden! »Cremorne«, seines regen Nachtlebens wegen ehemals berühmt und berüchtigt, war

ein von der Lebewelt viel besuchtes Vergnügungslokal, das jedoch schon seit mehr als zwanzig Jahren einging und auf dessen Grund und Boden jetzt Häuser und lange Straßenzüge entstanden sind. In die betreffende Kategorie gehört auch noch »Nocturne in Green and Gold«, the falling Rocket« (No. 62). Im Geiste Whistlers, das heißt um zu seiner eigenen Unterhaltung das Publikum durch einen Scherz irre zu führen, findet sich im Katalog die Bemerkung »Dies Bild wurde im Prozeß ausgestellt«. Hierbei denkt jedermann natürlich an das, hier aber nicht befindliche Original »The falling Rocket«, welches ursprünglich den Prozeß zwischen Whistler und Ruskin hervorrief und mit dem richterlichen Urteil von einem farthing Schadenersatz für ersteren endete. Ruskin behauptete bekanntlich, mit diesem Bilde habe der Künstler dem Publikum einen Farbentopf ins Gesicht geworfen!

Unter den ausgestellten »Marinen« befinden sich einige so eigenartige und gänzlich von seinem bisherigen Stile abweichende Schöpfungen, daß man kaum glauben möchte, Whistler sei ihr Urheber. Hierher gehören vor allem »Küste der Bretagne« und noch erheblich mehr, »Die blaue Welle«, ein Gemälde, das wahrscheinlich Courbets Einfluß seiner Entstehung verdankt. Mit letzterem verbrachte er nämlich den damaligen Sommer zusammen in Frankreich, so daß die obige Annahme wohl fast zur Gewißheit wird.

Zu den Porträts übergehend, nenne ich zunächst »The white Girl«, welches den Schmetterling als Signatur des Künstlers und neben seiner Unterschrift außerdem noch den seltsamen Vermerk aufweist »2 Lindsay House Chelsea«, woselbst Whistler lange Jahre hindurch sein Heim aufgeschlagen hatte. Dies Bildnis wurde 1863 im Verein mit Manets »Le Bain« im Salon des Refusés ausgestellt. Wenn auch einerseits das Gesicht nicht das gelungenste in dem Werke darstellt, so ist doch andererseits der Entwurf ein meisterhafter, die Hände sind vorzüglich modelliert und die Nunancierung des Kolorits auffallend schön. Auch in der Pariser Ausstellung, in der »The white Girl« in einem obskuren Durchgang der amerikanischen Abteilung hing, wurde das Werk kaum beachtet. Nur Zola und besonders Chesneau erklärte aber, daß Whistler in der ganzen Abteilung der einzige Maler mit ausgesprochener Persönlichkeit sei. Es wird allgemein bedauert, daß die in den Abmessungen kleinere, spätere Version »The little white Girl« nicht zum Vergleich auf der Ausstellung vorhanden ist, dem Sachverständige den Vorzug geben.

Einigermaßen ergötzlich ist der Umstand, daß diese beiden Porträts sowohl vom Publikum wie auch in der Tagespresse Londons unausgesetzt mit der »Symphony in White, Nr. 3« verwechselt werden. Dies von E. Davis der Ausstellung gesandte, 1867 angefertigte Gruppenbild zweier junger Mädchen in weißem Anzuge, gab die Veranlassung zu den Differenzen mit Hamerton. Das nächste Jahr, 1868, bildet sowohl für Whistler wie für Holman Hunt einen wichtigen Merkstein in ihrer Künstlerlaufbahn, da beide als Kandidaten für die Akademie, indessen ohne Erfolg auftraten. Letzterer zog seine Kandidatur noch rechtzeitig zurück und wurde an seiner Stelle Orchardson gewählt. Wenn man in kühler Ruhe die Zahl all der abgewiesenen und von der königlichen Akademie abgelehnten großen Künstler überblickt, so kann man nicht umhin einzugestehen, daß wie die Engländer sagen »something wrong« in der Organisation dieses Instituts sein muß!

Whistlers »Miß Alexander« gilt als ein zu augenscheinlich gewollter Velasquez, allein dies vorzüglich ausgeführte Porträt ist für die jüngere Malergeneration, namentlich für die Schotten eine Art von Vorbild, ein Typus geworden, um ein junges Mädchen in ganzer Figur darzustellen.

Nicht zu übergehende Gemälde auf der Ausstellung sind ferner: »The little blue Bonnet«, »Theodor Duret«, der Kunstkritiker, der Whistler zuerst in Frankreich anerkannte, »Dame in brauner Pelzjacke«; das nach zahlreichen Sitzungen zustande gekommene Porträt Sarasates in ganzer Figur, geliehen von der »Carnegie-Kunstgalerie« in Pittsburg, »The Master Smith of Lyme Regis«, »The little Rose of Lyme Regis«, die beiden letzteren dem Museum in Boston gehörig und mehrere Selbstporträts des Künstlers. Vergleicht man das frühzeitig entstandene Bildnis der »Mère Gerard« mit den außerordentlich guten Porträts von »L. A. Jonides«, »Mrs. Huth«, »Rose et Vert, L'iris«, Miß Kinsella darstellend, und Sir Henry Irving als Philipp IV. von Spanien, im Stile von Velasquez gehalten, so kann man nicht umhin, die ungewöhnliche Mannigfaltigkeit des Künstlers zu bewundern, der uns in den genannten Werken zwar Anklänge an die besten Schulen der früheren Jahrhunderte gibt, dann aber wieder als der Modernste der Modernen erscheint. Wenn die »Nocturnes« auch nicht jedermanns Liebhaberei bilden, so muß man doch objektiv anerkennen, daß in solcher eigenartigen Auffassung bisher niemand dieses Genre Whistlers nachzuahmen vermochte. Ich schließe die Gemäldereihe durch Erwähnung des »Piano Picture«, in welchem Lady Seymour Haden nebst ihrer Tochter Annie, der späteren Mrs. Charles Thynne, am Klavier dargestellt sind und des Porträts von Mr. F. R. Leyland in ganzer Figur, eins der ausgezeichnetsten Werke des Künstlers, das er überhaupt geschaffen hat. Der erstere ist der bekannte große Schiffsreeder, für den Whistler das nunmehr in Amerika befindliche Pfauengemach herstellte. Jenes Bild wurde von Mrs. Val Prinsep, geborenen Leyland, zur Ausstellung gesandt. Zu bedauern bleibt es, daß auf der Ausstellung besonders solche Bilder wie die »Princesse du Pays de Porcelaine«, »Lady Archibald Campbell«, »Le petit Cardinal« und »Le brodequin jaune« trotz der Bemühungen des Direktoriums nicht zur Besichtigung geboten werden konnten. Ebenso war es unmöglich, das vorzügliche Porträt »Miß Rosa Corder« zur Stelle zu schaffen.

Eine so vollständige, nach dem Katalog von Wedmore geordnete Sammlung von Radierungen Whistlers ist bisher noch niemals in London gesehen

worden. In der Zentralhalle der Galerie, in der die von E. Boehm angefertigte Büste des Meisters aufgestellt wurde, befinden sich die vom Könige aus der Bibliothek von Windsor geliehenen 147 Radierungen. In dem nach Norden gelegenen Saale sind die übrigen graphischen Arbeiten des Künstlers untergebracht, so namentlich die französische-, die Themse-, die Venedig- und die Amsterdam-Serie. Unter den Raritäten erwähne ich: »Das Weinglas«, »Die Schmiede«, »Der Muff« und »Das Samtkleid«. Besser wäre es gewesen, wenn solche Arbeiten, die Whistler selbst verworfen, resp. durchstrichen, oder sogar fast unbrauchbar gemacht hatte, gar nicht ausgestellt worden wären, obschon mitunter Sammler an solchen Dingen Interesse haben mögen. Den Künstler selbst schädigt es!

Auch die von ihm hergestellten Lithographien lassen seine großen Anlagen für die graphische Betätigung erkennen, wenngleich viele der Blätter eigentlich nur Skizzen und Studien enthalten. Sie sind, um ein Lieblingswort Whistlers zu gebrauchen: Noten.

Der Besuch der Ausstellung ist außerordentlich. Auch darin dokumentiert sich das Interesse für den Verstorbenen, daß die über ihn handelnden Schriften vom kunstliebenden Publikum eifrig gelesen werden. Infolgedessen konnte unter anderem das gut verfaßte und bestens illustrierte Werk »The Art of Whistler« by P. R. Way und G. R. Dennis (London, George Bell & Sons) binnen kurzem seine dritte Auflage erleben.

O. VON SCHLEINITZ.

NEKROLOGE

In Berlin verstarb der Landschaftsmaler **Eduard Pape.** Früher als Künstler hoch geschätzt, traf ihn vor etwa zehn Jahren das tragische Geschick zu erblinden. Pape war 1817 geboren und somit nach Menzel der älteste der Berliner Malerschule. Ursprünglich wandte er sich unter Leitung des Hoftheatermalers Gerst der Dekorationsmalerei zu, wovon das alte Museum zu Berlin in jenen farbigen Friesen des römischen und griechischen Saales wertvolle Proben besitzt. Später erwarb er sich durch eine Reihe von Landschaftsbildern in Öl oder Aquarellfarben, in denen er mit Vorliebe italienische Motive behandelte, allgemeine Anerkennung.

Im Alter von 37 Jahren starb in Berlin der Bildhauer **Artur Boué.** Er war ein Schüler Schapers. Vor Jahren erregte seine Gruppe »Mutter« auf der großen Berliner Kunstausstellung Aufsehen.

In Berlin starb 75jährig der Bildhauer Professor **Alexander Tondeur,** einstmals Schüler von Bläser.

PERSONALIEN

Franz von Defregger, der wie selten einer von unseren großen Künstlern in den Herzen aller Deutschen wohnt, begeht am 30. April seinen 70. Geburtstag. Was ihn uns von jeher nahe brachte, war seine gesunde, unverfälschte Sinnesart, war die warme Begeisterung für sein Volk im engeren Sinne, dessen Urbild in makelloser Reine er selber ist. Mit den zahlreichen Schilderungen aus vergangenen und gegenwärtigen Tagen seines Landes Tirol hat er vornehmlich auf die Jugend erzieherisch gewirkt; denn glühende Vaterlandsliebe war die ursprüngliche Note seiner Kunst, und oft genug standen gerade die Jungen ergriffenen Herzens vor seinen Schilderungen von seines Volkes Freiheitskämpfen. Mit diesem unverlöschlichen Feuer der eigenen Seele erscheint uns der verehrte Meister noch heute jung trotz seiner siebzig Jahre. Möge dem greisen Künstler diese frische Jugend des Herzens noch lange erhalten bleiben, damit er uns auch in kommenden Tagen noch manche schöne Probe seiner Kunst schenke.

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Sitzung vom 22. März 1905. Herr Dr. Wulff spricht über den ursprünglichen malerischen Schmuck von *S. Croce.* Die Kirche enthält Reste einer rein dekorativen Malerei, aus denen sich bemerkenswerte Aufschlüsse über eine besondere Art der Ausschmückung gotischer Kirchen in Italien ergeben. Es gilt hier, zunächst die Bestandteile der verschiedenen Zeiten zu sondern. Einen sicheren Ausgangspunkt dafür bieten die zu den Seiten des Chores schon um 1310 angebauten Kapellen des Querschiffes. In der Kapelle Pulci befinden sich unter den Fresken Daddis (um 1330) quadratische, im Charakter von Inkrustation gehaltene Felder mit Vierpaßfüllungen, in die die ganzen Wände aufgeteilt sind. Dasselbe System war, nach entsprechenden Überbleibseln zu schließen, auch in den anderen Kapellen vorhanden und hat sich nahezu vollständig in der sogenannten Kapelle Velluti erhalten. Hier erscheint es noch bereichert durch den wichtigen Konsolfries und das Motiv der Stufenkreuze, das, ebenso wie die Cimabue zugeschriebenen Fresken, noch der Schlußphase der maniera greca angehört und so das Vorhandensein dieser dekorativen Malereien um 1310 bis 1320 bestätigt. Aber es besteht auch ein großer Zusammenhang im Wandschmuck der einzelnen Kapellen untereinander in Gestalt einer durch die neueren Restaurationen nur aufgefrischten Rahmenbordüre der nach dem Querschiff sich öffnenden Bogen, welche eine rötliche und grünliche Marmortäfelung nachahmt und an deren Teilungspunkte sich die jüngere Dekoration der Bogenleibungen anschließt, sei es, daß diese ebenfalls rein ornamentale Elemente, wie Sterne, Vierpässe und anderes mehr, oder Medaillons mit Halbfiguren von Propheten, Aposteln und Heiligen aufweist. Oberhalb der erwähnten Bordüre ist die Bemalung der Ostwand des Querschiffes nur über der Chornische und den an sie stoßenden ersten Seitenkapellen erhalten, aber offenbar nicht in ursprünglicher Form. Über der Kapelle Bardi hat Giotto die bis an das Fenster hinauf reichende Stigmatisation des hl. Franz gemalt; die Pfeiler und die Umrahmung der Chornische gehören mitsamt den Heiligengestalten und den Bildern der Chorkapelle Agnolo Gaddi an. Doch scheinen hier noch von der ursprünglichen Wandmalerei die damit schlecht zusammenhängenden flankierenden Spiralsäulchen herzurühren. Diese deuten darauf hin, daß auch der Giebelabschluß über der Chorkapelle ursprünglich einen anderen Charakter trug und erst im Anschluß an den später hinzugefügten Laufgang zum Teil von Agnolo Gaddi verändert wurde. Älter als er erscheint hingegen die erhaltene Bemalung des rechten Gurtbogens der Führung, dessen aus Vertäfelung, Zahnschnitt und Blattfries bestehender Rahmen auf der Innenseite von dem Laufgange überschnitten wird, auf der Rückseite aber völlig durchgeführt ist. Dazu gehört zweifellos auch der Schmuck der Leibungen dieses und der Hälfte des ersten Bogens im rechten Seitenschiff mitsamt dem ersten Pfeiler, da sie durchweg wieder nur Motive im Charakter der Inkrustation oder des Sternmosaiks, wie Rauten, quadratische Felder und dergleichen, zeigt (dazwischen dreimal das Wappen der Raugi). Es kann nach alledem keinem Zweifel unterliegen, daß diese ganze Art einer dekorativen Architekturmalerei, für die noch bis ins 15. Jahrhundert der Ausdruck *pittura a marmi* gebräuchlich

bleibt, mindestens im ganzen Querschiff durchgeführt war. Haben sich doch bis heute in den Fensterleibungen desselben gleichartige Muster von gemaltem Steinmosaik erhalten. Wie der Wandstreifen unterhalb der Fenster geschmückt war, das läßt endlich die südliche Schmalwand mit der Baroncellikapelle erkennen. Hier und am gegenüberliegenden Ende des Querschiffes haben freilich schon sehr früh einschneidende Änderungen des ursprünglichen Bauplanes stattgefunden. Geplant war anscheinend auf beiden Seiten eine von zwei kleinen Seitenbogen flankierte hohe Bogenöffnung mit dahinter liegender großer, dreiteiliger Kapelle. Die ersteren sollten durch vorgebaute Grabmonumente geschmückt werden, denn so erklärt sich am ungezwungensten das Vorhandensein je zweier sichtlich als Gegenstücke gearbeiteter Gräber hier und dort. Von diesen nehmen aber nur das eine Grab der großen Kapelle Bardi am Nordende und das ihm gegenüber liegende Baroncelligrab (von 1327) ihre richtige Stelle ein. Besitzstreitigkeiten (mit der Compagnia della Laude?) haben es vielleicht bewirkt, daß das zweite Bardigrab in die anstoßende kleine Bardikapelle verschoben worden ist, die dann von dem sogenannten Giottino ausgemalt wurde. Am Südende aber war vermutlich die in die dreißiger Jahre fallende Erbauung der Sakristei schuld, daß das zweite Baroncelligrab in die Kapelle selbst, und zwar auf die Rückseite des ersten, versetzt worden ist. Außerdem hat wohl der Wunsch, Wandfläche für Taddeo Gaddis Fresken zu schaffen, die Abnahme der Giebelfiguren der Verkündigung veranlaßt, welche statt dessen auf Konsolen in die große Bogenöffnung eingemauert wurden. Jedenfalls hat Taddeo Gaddi schon für diese ganze Anlage gearbeitet und die Mauerflächen über dem ersten Baroncelligrab und der (nachträglich durch Michelozzos Portal ersetzten und mit einem Vorhang, den ein Engel zieht, umkleideten) Sakristeitür mit den Bildern der Auferstehung und des zwölfjährigen Jesus und darüber mit Prophetengestalten geschmückt. Oberhalb der letzteren läuft nun ein mächtiger Konsolenfries hin, der gleichsam die Fensterbank trägt. Darin setzt sich aber wahrscheinlich nur die Dekoration fort, die wir auch auf der Ostwand des Querschiffes vermuten dürfen. Selbst bei der Erbauung der Kapelle Castellani und ihrer Ausschmückung durch Agnolo Gaddi hat man noch daneben nur in kleineren Verhältnissen dieses Motiv beibehalten. Einige Reste an der Nordmauer des linken Seitenschiffes lassen endlich darauf schließen, daß die Marmor- und Architekturmalerei auch die Seitenmauern des Langhauses bedeckten, solange bis, oder soweit nicht Wandbilder an ihre Stelle traten, auf deren nachträgliche leichte Hinzufügung das ganze System überhaupt von Anfang an zugeschnitten erscheint.

Herr Dr. Bombe macht unter Vorlage einer ihm freundlichst zur Verfügung gestellten Photographie auf die Abbildung römischer Monumente in einem Fresko *Spinello Aretinos* in SS. Francesco zu Arezzo aufmerksam. Gelegenheit zur Abbildung bot dem alten Maler die Erscheinung des Erzengels Michael, nach welcher die Engelsburg den Namen erhielt. Der Schauplatz ist charakterisiert durch drei Monumente: die durch Alexander VI. niedergerissene Meta Romuli, die Engelsburg und die alte Peterskirche. Verglichen wurde die vorgelegte Ansicht mit den verwandten auf alten Stadtplänen und einigen Darstellungen der bildenden Kunst.

Kaiserl. deutsches archäologisches Institut in Rom. Sitzung vom 31. März 1905. Herr Boddley berichtete über einen Ruinenkomplex, der auf den Colli di S. Stefano südlich von der Villa Adriana liegt. Pirro Ligorio, Nibby und andere Altertumsforscher haben ihn Prytaneum betitelt und zu Villa Adriana gerechnet. Daß dies falsch ist, und die Bauten vielmehr einer Privatvilla aus früherer Kaiserzeit (der Plancii Vari?) angehören, hat zuerst Lanciani auf Anlaß des Fundes mehrerer Inschriftenfragmente ausgesprochen, und es wird durch mehrere von Herrn Boddley gemachte Funde bestätigt. Ein kleines ziemlich wohl erhaltenes Gebäude aus Reticulat erweist sich als ländliches Heiligtum: eine dabei gefundene Marmortafel mit der Inschrift Lucus sanctus wurde im Original vorgelegt. Professor Petersen, welcher zum letztenmale vor seinem Abgang die Institutsversammlung präsidierte, sprach über die Relief-Trias: Orpheus, Eurydike, Hermes aus Villa Albani; Medea und die Niobiden aus dem Lateran; Herakles, Peirithoos, Theseus im Museo Torlonia. Er behauptete, alle drei hätten im Originale, das von keinem erhalten sei, zu *einem* Werke gehört, dem Weihgeschenk eines tragischen Dichters. Nach diesen Ausführungen verabschiedete er sich mit bewegten Worten von der Stätte seiner langjährigen Tätigkeit. Se. Exzellenz, der deutsche Botschafter überreichte Professor Petersen darauf im Namen Seiner Majestät des deutschen Kaisers den roten Adlerorden II. Klasse. Ihm schloß sich Herr Geh. Rat Professor Conze an, der eine Liste von Freunden und Verehrern des Scheidenden brachte, die eine Sammlung veranstaltet hatten, mittels der man sein Reliefbildnis ausführen lassen will, das einstmals, die Zustimmung des Dargestellten vorausgesetzt, dem römischen Institut überwiesen werden soll. Professor Petersen schloß, nachdem er abermals gedankt hatte, die Sitzung. *Federico Hermanin.*

SAMMLUNGEN

Galerie-Ankäufe. Für die Dresdener Galerie ist soeben noch ein dritter Menzel angekauft worden, das berühmte Bild des Marktplatzes zu Verona, so daß nunmehr auch dieses bedeutende Werk des jüngst verstorbenen Berliner Meisters eine bleibende Stätte gefunden hat. Menzel ist in den Jahren 1881—83 dreimal in Italien gewesen, aber nur bis Verona gekommen; dort hat ihn das lebendige Treiben auf der Piazza d'Erbe so gefesselt, daß er beschloß, es im Bilde wiederzugeben, und sich um das übrige Italien, um die alte Kunst, Raffael und Michelangelo überhaupt gar nicht weiter bemüht hat. Das Bild vereinigt auf verhältnismäßig kleinem Raume eine solche Fülle von Szenen und charakteristisch erfaßten Gestalten in äußerster Lebendigkeit, daß man stundenlang immer neue Entdeckungen darauf machen kann. Die Hauptszenen sind rechts ein Gemüsewagen mit einer vergnügten Verkäufergesellschaft, links eine englische Familie, die durch kopfstehende Jungen und Verkäufer von lebenden Raubvögeln inmitten des dichtesten Marktverkehrs so in die Enge geraten sind, daß sie verzweiflungsvoll nach einem Ausweg suchen. Diese Szene streift scharf an die Karikatur. Trotz der Fülle scharf charakteristischer Einzelheiten besitzt das Gemälde vermöge des einfallenden Lichtes auch malerische Haltung, und auch als Architekturbild ist es nicht zu unterschätzen. Erworben wurde dieses Gemälde durch die Pröll-Heuer-Stiftung für 110000 Mark; der Beschluß wurde schon im vorigen Herbste gefaßt, als Menzel noch lebte (die Pröll-Heuer-Stiftung darf nur Werke lebender Maler kaufen), der Beschluß konnte erst jetzt ausgeführt werden, nachdem ein ungenannter Kunstfreund der Pröll-Heuer-Stiftung einen großen Teil der Kaufsumme zugeschenkt hatte. Die Dresdener Galerie besitzt nunmehr drei ausgezeichnete Bilder von Menzel: die Predigt in der Berliner Klosterkirche, 1847, den Marktplatz zu Verona, 1884 und den Kissinger Biergarten, 1891.

Auch sonst ist die Galerie soeben noch in bedeutsamer Weise bereichert worden. Aus Staatsmitteln wurde ein bekanntes hervorragendes Werk, eine große Dünen-

landschaft von Philips Koninck (1619—1688), dem eigentlichen Landschaftsmaler unter den Schülern Rembrandts, erworben. Das mächtige Bild ist meisterhaft ausgeführt und vorzüglich erhalten. Es füllt eine Lücke des Bestandes der Galerie an holländischen Bildern in ausgezeichneter Weise aus. Weiter wurden aus dem Historischen Museum die beiden bekannten lebensgroßen Bildnisse des Herzogs Heinrich des Frommen und seiner Gemahlin Katharina von Mecklenburg von Lukas Cranach d. ä. in die Galerie übergeführt und im Zimmer der Holbeinschen Madonna aufgestellt. Dr. Kötschau, der Direktor des Historischen Museums, hat in dankenswerter Bereitwilligkeit die Hand dazu geboten, der Dresdener Galerie diese Schätze zuzuführen: zweifelsohne sind die Cranachschen Bilder besser an ihrem Platze als in der Rüstkammer. Endlich ist noch zu erwähnen, daß durch Erbschaft vierzehn feine Miniaturbildnisse aus dem Ende des 18. Jahrhunderts in den Besitz der Galerie gekommen sind. Sieben davon stellen Friedrich August den Gerechten von Sachsen dar. Einige davon stammen vielleicht von Chr. Gottl. Dolst (1740 bis 1814). Bedenkt man, daß im letzten Jahre auch noch Courbets »Steineklopfer« und Coutures »Vogelsteller« für die Dresdener Galerie erworben worden, so darf man wohl sagen, daß sie seit langer Zeit nicht in so bedeutsamer Weise bereichert worden ist, wie im Laufe der letzten neun Monate.

Bremen. Für die Kunsthalle, die bisher für die Verwaltung und Vermehrung ihrer Sammlungen lediglich auf die Mittel des Kunstvereins und freiwillige Beiträge angewiesen war, ist nun endlich der ersehnte Staatszuschuß bewilligt worden, so daß das Institut sorgenfrei in die Zukunft blicken kann. Inzwischen haben freilich auch ohnedies Vermächtnisse und Geschenke, namentlich von seiten des Galerievereins, in der letzten Zeit eine Reihe von bedeutenden Vermehrungen der Sammlungen ermöglicht. Im Jahre 1904 sind 23 Gemälde hinzugekommen, unter denen die folgenden allgemeines Interesse beanspruchen dürfen: *Lukas Cranach d. ä.*, Dreifaltigkeit, ein kleines, feines Bildchen aus der Zeit von 1515—1517, das jahrzehntelang im bremischen Privatbesitz verborgen war, bis es zuerst durch die Erfurter Ausstellung von 1903 der Öffentlichkeit bekannt wurde — *Jak. van Ruisdael,* Landschaft mit dem Schloß Bentheim und *Ter Borch,* Bildnis des Bürgermeisters van Campen von Deventer, zwei der besten Bilder der früheren Lürmanschen Sammlung — *Julius Schnorr v. Carolsfeld,* Reiterkampf zwischen Christen und Sarazenen (nach Ariosts rasendem Roland), ein 1816 entstandenes merkwürdiges Frühwerk — *J. Fr. Overbeck,* Brustbildnis eines Jünglings, eine unvollendete Studie — *Jos. v. Führich,* der Gang nach Emmaus. — *Hans v. Marées,* Selbstbildnis, eine Studie des damals etwa fünfundzwanzig Jahre zählenden Meisters, früher im Münchener Privatbesitz (ein ähnliches im Gegensinne aufgenommenes Bild war seinerzeit im Pan abgebildet) — *Graf Leo Kalckreuth,* die Alte — *Wilh. Trübner,* Amorbach — *Fritz v. Uhde,* der Gartenweg (auf der Dresdener Ausstellung 1904 erworben) — *Ludwig Dill,* Am Moorbach — *Walther Püttner,* Morgensonne. — Endlich konnte auch die bisher als Leihgabe der Kunsthalle überlassene bekannte Consuelo *Zuloagas* angekauft werden. Dazu kam noch als Leihgabe eines der originellsten Bilder *Oberländers* in die Sammlung, die Schenke Noahs betitelt.

Wir können diesen Erwerbungen des verflossenen Jahres wohl gleich die wichtigeren des laufenden Jahres anreihen: *Ludwig Richter,* Mittagsrast der Pilger — *Franz Stuck,* das Bacchanal, ein soeben vollendetes, noch unveröffentlichtes Werk — *Lucien Simon,* Doppelbildnis eines alten Ehepaares — *Charles H. Shannon,* Bildnis des Mr. States Forbes.

In dem gleichen Zeitraume sind an Skulpturen erworben: Die Lenbachbüste von *Cipri Bermann,* zwei Tierbronzen *Gauls* (Spielende Bären und Strauß) und als ein Geschenk des Geheimrat Arnhold in Berlin *Tuaillons* Amazone in der vom Künstler neu modellierten kleineren Form. Dazu kamen Plaketten von *Legros, Ponscarme, H. Hahn* und *Georg Roemer.*

Heinrich Zügels Gemälde »Unter den Weiden« ist für das Wallraff Richartz-Museum in Köln erworben worden.

Das germanische Museum in Nürnberg hat ein Gemälde »Die Vermählung der heiligen Katharina«, vlämische Schule 15. Jahrhundert, angekauft.

Die Erben des kürzlich verstorbenen Sarasin-Thiersch haben der großen öffentlichen Kunstsammlung in Basel **Arnold Böcklins** »**Melancholie**« zum Geschenk gemacht.

Das **Kgl. Museum der bildenden Künste in Stuttgart** hat soeben das Gemälde »Inneres der Johanneskirche in München« von *Gotthardt Kuehl,* eines der besten Werke des Meisters, angekauft. Die Vermittelung dieser Erwerbung erfolgte durch die *Kunsthandlung Emil Richter (Inhaber Hermann Holst), Dresden.*

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die *große Kunstausstellung,* die beim Erscheinen dieser Nummer bereits eröffnet sein wird, besitzt, soweit man nach den Eindrücken der Vorbesichtigung urteilen darf, zwei Glanzpunkte: die umfangreiche, gut gewählte und liebevoll angeordnete Schwarz-Weiß-Abteilung und das Zimmer mit den Aquarellen Rudolf von Alts. Da in einigen ihrer Räume zu Pfingsten noch eine historische Ausstellung der deutschen Landschaftsmalerei eröffnet werden soll, wird sie diesmal eine wirkliche Sehenswürdigkeit bilden. Das Verdienst, sie dazu erhoben zu haben, gebührt in erster Linie ihrem Leiter, Professor Kallmorgen.

Man hat Rudolf von Alt, den vor kurzem verstorbenen greisen Landschafter, den Wiener Menzel genannt, hauptsächlich wohl, weil auch er ein legendarisch langes Leben hindurch Pinsel und Stift ohne Ermatten geführt hat und mit ebenso scharfen Augen begabt war. Es ist rührend zu sehen, wie der Neunzigjährige, der keinen Strich mehr zu ziehen vermochte, wenigstens mit großen und kleinen Farbentupfen den Natureindruck noch festzuhalten strebt, ein Pointillist wider seinen Willen, wie schon Hevesi bemerkt hat. Die Vielseitigkeit Menzels hat er nicht im entferntesten besessen. Im wesentlichen beschränkte er sich auf Landschaften, Architekturbilder und Interieurs; die menschliche Figur, die für jenen die Hauptsache war, diente ihm fast nur als Staffage. Vor Menzel aber hat er voraus, daß ihm auch bis ins höchste Alter hinein die Empfindung für die malerische Gesamtwirkung verblieb und daß an seinen Beobachtungen der Natur und des Lebens nicht nur das Auge, sondern auch das Gemüt innigen Anteil hatte. Im übrigen erstaunt man wohl am meisten über sein ungeheures Verständnis für Perspektive und architektonische Konstruktion.

Die Schwarz-Weiß-Ausstellung, die von der Freien Vereinigung der Graphiker unter Führung von Professor Hans Meyer und Karl Kappstein veranstaltet worden ist, gibt leider keinen vollständigen Überblick über das, was in Deutschland gegenwärtig auf diesem Gebiete geleistet wird, da die dem deutschen Künstlerbunde angehörigen Künstler, also, um nur ein paar Namen zu nennen, Klinger, Greiner, Thoma, Kalckreuth, fehlen. Ob sie ausgeschlossen worden sind oder umgekehrt ihre Beteiligung ablehnen mußten, ist gleichgültig; die Scheidewand, die zwischen den beiden Gruppen besteht, hätte hier unter allen Umständen durchbrochen werden müssen. Jedenfalls bietet die Abteilung

aber auch so reiche Abwechslung, starke Anregung und zum nicht geringen Teil auch wirklichen Genuß. Im Mittelpunkt stehen unstreitig der Wiener Ferdinand Schmutzer und der Berliner Karl Koepping; dieser vor allem als Dolmetscher Rembrandts und Frans Hals', jener durchaus als Originalradierer. Koeppings Werk konnte in ähnlicher Vollständigkeit bereits im vorigen Jahre in Dresden bewundert werden; es sei aber von neuem auf den ganz erstaunlichen ersten Zustand der St. Georgs-Schützengilde nach Frans Hals hingewiesen, der uns zeigt, in wie großartiger Weise Koepping seine Werke anlegt, und auf den wundervollen »Alten Mann« nach Rembrandt, bei dem der Duktus und das Relief des Rembrandtschen Pinselstriches mit solchem Verständnis und solcher Deutlichkeit wiedergegeben sind, wie vielleicht auf keiner anderen Radierung. Das Daseinsrecht der reproduzierenden Graphik gegenüber dem mechanischen Verfahren habe ich selten so deutlich empfunden. Schmutzer, der junge Wiener, der seit noch nicht zehn Jahren radiert, aber gleich in seinen ersten Werken Hervorragendes leistet, hat in Deutschland wohl noch nie eine so umfangreiche Ausstellung gehabt. Was bei ihm den Kenner sofort entzückt, ist die außerordentliche Materialgerechtheit seiner Werke. Während man sich bei so vielen anderen modernen Graphikern sagt, daß ihre Erfindungen ebensogut in einer anderen Technik hätten ausgeführt werden können, ist hier von vornherein alles für das Ätzverfahren gedacht und sind dessen Hilfsmittel mit einer ans Raffinement grenzenden und doch stets ungesucht wirkenden Meisterschaft ausgenützt. Schmutzers Blätter sind echte Radierungen im Sinne Rembrandts und Ostades in ihrer geistreich andeutenden Weise, den zerfließenden Umrissen und der virtuosen Beherrschung des Helldunkels. Einige frühe Arbeiten zeigen große Ähnlichkeit mit den Holländern, ohne daß von Nachahmung die Rede sein könnte. Ähnliche Motive und die gleiche Technik haben zu der übrigens nur oberflächlichen Übereinstimmung geführt. Schmutzers Bildnisse, zu denen hier einige neue hinzugekommen sind, werden seit langem von den Kennern bewundert; gehören doch die von Heyse, Alt, Goldmark zum allerbesten, was die moderne Graphik auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Unser Erstaunen wächst aber noch, wenn wir erfahren, daß der Künstler diese herrlichen Köpfe in wenigen Sitzungen (in einem Falle spricht man von einer einzigen) direkt nach der Natur auf die Kupferplatte gezeichnet hat. Jedenfalls haben wir hier einen Künstler vor uns, der technisches Können und künstlerisches Empfinden in einer ganz seltenen Weise vereinigt. Im übrigen sind William Unger, Hans Meyer, Peter Halm und ihren Schülern, dann den Vereinen für Originalradierung, dem Karlsruher Künstlerbund, den Frankfurtern, unter denen vor allem die archaistischen, kräftigen Radierungen Fritz Böhles die Aufmerksamkeit fesseln, den Dresdenern usw. eigene Kojen angewiesen worden, so daß man die einzelnen Gruppen in ihrem Wesen deutlich unterscheiden kann und der Einfluß der einzelnen Führer in die Erscheinung tritt. Die Liebhaber graphischer Arbeiten, deren Zahl ja glücklicherweise im Zunehmen begriffen ist, werden also hier reichlich Gelegenheit zum Studium finden.

Abgesehen von diesen Lichtpunkten bietet das für Werke der bildenden Kunst so wenig geeignete Landesausstellungsgebäude im allgemeinen denselben Anblick wie im vorigen Sommer. Der vor zwei Jahren eingerichtete große Quersaal ist geblieben; er enthält in seinem rechten Teile diesmal die Kartone und Skulpturen Hermann Prells für das Dresdener Albertinum, Werke, die wohl technische Gewandheit, aber weder starke Eigenart noch wahrhaft monumentales Empfinden verraten. Jedenfalls lassen sie völlig kalt. Weiter hinten sind auf Anregung Kallmorgens ein paar größere Räume in trauliche Kojen für kleine Gemälde und Bronzen abgeteilt worden, die darin aufgestellten Kunstwerke dienen ihnen aber nur zum kleinsten Teil zum Schmuck. Daß im Ehrensaal diesmal keine großen Schlachtenbilder hängen, würde erfreulich sein, wenn man dafür einen besseren Ersatz als Schlabitz' großes Triptychon gefunden hätte. Zwei Bildnisse von Lenbach (ein Bismarck und Mutter und Kind), das große, im vorigen Jahre für das Luxembourg-Museum angekaufte Herrenbildnis im Freien von Felix Borchardt, ein charakteristisches Menzelporträt von Schulte im Hofe und die frischen Landschaften von Jernberg und Dettmann (letzterer ist überhaupt diesmal sehr gut vertreten, unter anderem mit einem großen Picknick) sind keine üblen Werke, aber schon unter sich ziemlich disparat und keineswegs geeignet, mit den übrigen Bildern dieses Saales einen erfreulichen Gesamteindruck hervorzubringen. Man sagt, daß die Juroren diesmal etwas milder gewesen sind als im letzten Jahre. Das ist sicherlich nicht zum Vorteil der Ausstellung geschehen, aber bei der Fülle von belanglosen Werken kommt es schließlich auf ein paar mehr oder weniger nicht an; sind wir doch längst daran gewöhnt, diese jährlichen Kunstmärkte mit einem sehr niedrigen Maßstabe zu messen und uns über jedes Körnlein zu freuen, das wir unter der Spreu finden. Vom sozialen Standpunkt graust es einem allerdings daran zu denken, daß die ausgestellten Werke noch nicht einmal den vierten Teil der eingesandten ausmachen, und daß die eingesandten wieder wahrscheinlich nur einen kleinen Teil der überhaupt hervorgebrachten darstellen. An freudigen Überraschungen fehlt es fast gänzlich, leider aber nicht an Enttäuschungen. Eugen Bracht ist wohl noch nie so flau gewesen wie diesmal; Willy Hamacher spielt immer dieselbe Weise, hat aber noch kaum so daneben gegriffen wie auf einigen seiner letzten Bilder; Kampmann ist völlig manieriert geworden; und ähnlich steht es mit manchen anderen. Auch von einer Sonderausstellung Skarbinas hätte man bedeutenderes erwartet. Die herbste Enttäuschung aber bietet der Saal mit Skulpturen und Malereien Artur Volkmanns. Wie kann man klassische Ruhe so mit Phlegma, Monumentalität so mit Steifheit verwechseln! Man muß dies offen aussprechen, gerade weil Volkmann nicht zu den tutti quanti gehört, sondern einer unserer ernstesten und aufrichtigsten Künstler ist. Auch die Düsseldorfer und Münchener sind diesmal recht schwach vertreten; erfreulicher wirkt der Saal der Elbier.

Soll ich die Werke nennen, die auf mich einen wirklich starken Eindruck gemacht haben, so muß ich zwei ältere voranstellen: Defreggers prächtigen Mädchenkopf von 1885 und Theodor Alts, des Freundes von Leibl, »Atelier«. Immer mehr kommt man dahinter, wie prächtige Bilder vor einem Menschenalter in Deutschland gemalt worden sind. Daß gerade sie aber damals am wenigsten beachtet wurden, sollte uns immer von neuem zu denken geben. Nicht ganz neu ist wohl auch die in Ton und Lichtwirkung ganz entzückende »Bibliothek« des greisen Fritz Werner. Im übrigen seien nur ein paar Bilder genannt, die mir beim ersten Rundgang aufgefallen sind: das Bildnis Fontanes von Fechner und das Frauenbildnis von Anker, das der »Siesta« des vorigen Jahres ebenbürtige Kind in der Laube von Fritz Burger, die »Peruanischen Altertümer« von Looschen, bei denen man etwa an Menzels »Atelierwand« denkt, die prächtige große Ansicht des Hamburger Hafens bei Sonnenuntergang von Kallmorgen, die Marinen von Leipold, die Waldeinsamkeit von Alfred Scherres, das reizende Bild »Aus einem alten Landhause« von C. Albrecht. Bei späteren Rundgängen werden jedenfalls noch andere dazu kommen. Von den Kollektivaus-

stellungen macht die Hans Herrmanns den günstigsten Eindruck. Das Ausland ist diesmal außerordentlich schwach vertreten. Die Skulpturen sind zum großen Teil noch nicht aufgestellt. *G.*

VI. internationale Kunstausstellung in Venedig. Die Überzeugung gewinnt immer mehr Platz, daß die in Aussicht stehende Ausstellung ganz besondere Bedeutung haben werde. — Stehen doch jetzt schon 125000 Lire für Ankäufe, aus öffentlichen und Privatkassen geflossen, zur Verfügung. Einige statistische Notizen dürften nicht uninteressant erscheinen: Die eingeladenen italienischen Künstler figurieren mit 310 Werken, 344 Nichteingeladene mit 577. Die eingeladenen Fremden, 290 an der Zahl und zwar Amerikaner 15, Belgier 14, Franzosen 44, Deutsche 71, Engländer 54, Holländer 30, Spanier 23, Schweden 8, Ungarn 28. Die Zahl der eingesandten Werke beläuft sich auf 757, das heißt Gemälde 340, Skulpturen 108, Zeichnungen in Schwarz auf Weiß 303. — Die Ausstellungsräume haben sich um zwei neue Säle vermehrt: sechs derselben für die Italiener, sieben für internationale, acht Säle für Separatausstellungen verschiedener italienischer Provinzen, ein Saal ausschließlich für die Arbeiten des Bildhauers Bistolfi. — Die Jury war zusammengesetzt aus den Herren East, Maler; Herterich, Maler; Bistolfi, Bildhauer; Belloni, Maler, und Bildhauer Romagnoli. — Zum Zwecke der Erwerbungen für die städtische Internationale Galerie sind ausgesetzt: von der Stadt Venedig 40000 Lire, von der Provinz 5000; Städtische Sparkasse 5000, Handelskammer 3000, Venezianische Dampfschiffahrtsgesellschaft 3000, Murano 2500, Städtische Schiffahrt 2000, verschiedene Banken 2500. Alles übrige: 32000 Lire, gaben Privatleute. — Außerdem bestimmte Fürst Giovanelli, welchem man die Gründung der städtischen Galerie verdankt, und welcher bei jeder Ausstellung 10000 Lire für Ankäufe aussetzte, die gleiche Summe auch diesmal, aber mit dem Vorbehalt, diesmal selbst zu wählen. Unter den gleichen Bedingungen gab Graf Papadopoli 5000 Lire. Verschiedene Gesellschaften werden mit je einem Ankaufe eintreten. Die Stiftung Guerini-Stampalia wird 5000 Lire ausgeben; die Generalassekuranzgesellschaft 2000 Lire für ein Bild, für die Nationalgalerie in Rom bestimmt. Die italienische Schiffahrtsgesellschaft ebensoviel für ein Gemälde für ihr Direktionszimmer. Der Präsident der Ausstellung hat auf jene 10000 Lire verzichtet, welche das Unterrichtsministerium bisher auszugeben pflegte mit dem Bedingnis, daß diese Summe verausgabt werde für Ankauf fremder Kunstwerke zugunsten der Nationalgalerie in Rom. Das Ministerium hat zugesagt. Überdies hat dasselbe die Summe von 30000 Lire festgesetzt zum Zwecke des Erwerbs italienischer Kunstwerke. Man kann somit auch diesmal einen wenigstens finanziellen Erfolg der Ausstellung mit Bestimmtheit voraussagen. *Aug. Wolf.*

Berlin, *Kgl. Kunstgewerbemuseum.* Das Museum eröffnet im Schlüterzimmer hinter dem Goldsaal die Ausstellung der *Neuerwerbungen* des letzten Jahres, welche besonders reich an bemerkenswerten Stücken ist. Unter den Möbeln des 17. Jahrhunderts ist ein Zylinderbureau von *Röntgen*, dem berühmten Kunsttischler von Neuwied, Vorfahren unseres Chemikers, ferner ein Pariser Schränkchen aus Holz und Goldbronze aus dem Nachlasse des Prinzen Heinrich in Rheinsberg, ferner ein Kaminschirm, ganz in Silber getrieben, von dem Berliner Hofgoldschmied Lieberkühn um 1740, eine große Standuhr aus Mahagoni und Goldbronze, Wien um 1790, ein englisches Büffet im Sheratonstil. Sehr reich sind die Schränke mit *Porzellanen* aus Berlin, Meißen, Frankenthal und China. In *Edelmetall* große silberne Schale und Kanne, Augsburg um 1720, ein silberner Tafelaufsatz, Geschenk der Herren Siemens und Halske an Herrn Karl Haase und von dessen Witwe dem Museum vermacht.

Eine ganz besondere Gruppe bilden *ägyptische* Arbeiten in Stein, Ton und glasierter Masse aus den ältesten Zeiten, 3000 vor Christi, bis in die arabische Periode, sämtlich auf ihre Formen und Techniken hin für die Zwecke des Kunstgewerbemuseums gesammelt.

Aus der letzten **Ausstellung bei Eduard Schulte-Berlin** sind besonders hervorzuheben: einige kostbare Aquarelle von Adolph von Menzel, ferner vier farbige Kohlezeichnungen von G. Segantini, ein Bismarckbildnis von Lenbach, drei sehr schöne Leistikows. Ferner ist Gregor von Bochmann, der Schilderer esthnischen Volkslebens, durch einige sehr vorteilhafte Bilder vertreten. Große Kollektionen sind vorhanden von: Ludwig Bartning-Berlin, Georg Behrens, Ramberg-Berlin, Max Clarenbach-Düsseldorf, Karl Heffner-Freiburg i. B., Guido von Maffei-München, Eugen Spiro-Berlin, Thomas Riß-Bozen usw.

Der **Leipziger Kunstverein** hat in seiner April-Mai-Ausstellung eine Reihe von Werken zusammengebracht, die recht interessant sind. Aus der durch Vermittelung der Arnoldschen Hofkunsthandlung in Dresden gewonnenen Kollektion bedeutender Gemälde von Karl Haider, F. von Lenbach und Hans Thoma, verdient vornehmlich Haiders großes Bild »Der neue Stutzen«, eines der besten Werke, die wir von dem Meister bisher sahen, Beachtung. Selten haben wir ein Werk von Haider als so »wahr« empfunden. Auch Thoma ist interessant vertreten. Seine liebenswürdigen älteren Veduten sieht man immer wieder gern; sie erfreuen und erfrischen. Und der ausgestellte »Blick über den Hochschwarzwald« (jüngeren Datums) hat Größe. Dann hat ein Münchener Kunsthändler eine etwas bunte Kollektion zur Schau gestellt, in der ein paar Franzosen eine vorteilhafte Figur machen. Besonders ein kleiner Hühnerhof von Boulard père ist im Ton delikat und voll. Auch der jüngere Boulard kann sich sehen lassen. Spanien und Italien sind durch Pablo Salinas' »Heimkehr des Torero« — ein sehr geschicktes, reiches und geschmackvolles Gemälde, das den besten Werken seines von vielen mehr geschätzten Bruders Agostino in Rom gleichkommt, vertreten. Ihm gesellen sich der in Paris lebende Tito Lessi und der Florentiner Fr. Soulacroix bei, dessen »Musikpause« mehr durch die Exaktheit der Technik als durch hervorragende künstlerische Auffassung überzeugt. Von deutschen Künstlern seien der Ehre halber noch Defregger, Kaulbach, Leibl, O. Strützel, A. Stäbli, H. von Bartels, H. Zügel, W. Firle, Lenbach und ein ganz famoser kleiner Sperl genannt. Die Werke des einst so beliebten Gabriel Max sind Zeugnis für den Niedergang, dem seine Kunst anheimgefallen ist; auch die »Lauschende Nymphe« von Fr. Stuck ist des Meisters unwürdig, verdient aber seines Böcklinisierenden Inhaltes wegen Erwähnung. — Als Plastiker sind Felix Pfeifer-Leipzig durch eine Reihe lebensvoll modellierter Plaketten und Carl Seffner durch einige gelungene Porträtstudien und Skizzen würdig vertreten. Plaketten, wie der wundervoll modellierte Goethekopf und die Gruppe »Perseus und Andromeda« des erstgenannten Leipziger Künstlers, sichern ihm Anerkennung. Alles in allem eine reiche, bunte Schüssel, die von der Rührigkeit des Leipziger Kunstvereins von neuem Zeugnis ablegt.

Im Kunstgewerbemuseum zu Haarlem soll in der Zeit vom 15. Juli bis 15. September eine Ausstellung zur künstlerischen Erziehung des Kindes stattfinden. Es sind zwei Abteilungen geplant, von denen die eine künstlerisch-national sein und alles umfassen soll, was in vergangenen Tagen bei der künstlerischen Erziehung des Kindes eine Rolle spielte, die andere dagegen modern und

international unter den gleichen Gesichtspunkten geplant ist. Teilnehmer an der Ausstellung wenden sich direkt an den Direktor des »Museum van Kunstnijverheid« zu Haarlem.

Für den Mai wird in **Madrid** eine **Zurbaran-Ausstellung** geplant, für die schon über 100 Bilder gesichert sind und deren Aufstellung im Pradomuseum erfolgen soll. Sie wird dazu beitragen, den bisher noch wenig geschätzten Künstler in seiner vollen Bedeutung zu würdigen. Zurbaran ist 1598 in Fuento de Cantas geboren und starb gegen 1662 in Madrid. Von Sevilla, wo er sich zuerst auszeichnete, kam er als der Hofmaler Philipps IV. nach Madrid. Trotzdem er sich an Stoffen mancher Art versuchte, blieb er im Grunde der Maler des Katholizismus, den er durch einen kräftigen Realismus verherrlichte.

IX. internationale Kunstausstellung zu München 1905. Nachdem die französische Regierung seit dem Jahre 1883 die internationale Ausstellung in München nicht mehr beschickt hatte, wird sie in diesem Jahre mit einer staatlichen Kollektion im Glaspalast sich beteiligen und zwei Regierungskommissare nach München entsenden. Die Münchener Künstlerschaft begrüßt diese Absicht der französischen Regierung mit großer Freude. Auch für München als Kunststadt dürfte diese Nachricht von besonderer Bedeutung sein.

Im Königlichen Kupferstichkabinett wird aus Anlaß der **Schiller-Gedächtnisfeier** eine besondere Ausstellung von Kupferstichen, Radierungen, Lithographien und Holzschnitten veranstaltet werden.

Die städtische Kunsthalle in Düsseldorf beabsichtigt zum **Gedächtnis Oswald Achenbachs** eine Ausstellung seiner hervorragendsten Werke aus allen Perioden des Meisters zu veranstalten.

DENKMÄLER

Der **Monumentalbrunnen** am Isarthorplatz in München, der aus dem Fonds der Prinz Luitpold-Stiftung hergestellt wird, soll am 1. April 1907 aufgestellt werden.

In einer Konferenz der Vertreter aller deutschen Vereine in New York wurde beschlossen, ein **Schillerdenkmal** zu errichten.

Der Berliner Bismarck-Ausschuß plant die Errichtung einer **Bismarck-Warte** am Fürstenbrunnen und hat zu diesem Zwecke bereits ein zwei Morgen großes Grundstück angekauft.

Auf dem Schwabinger Friedhofe in München wurde ein **Denkmal für Nikolaus Gysis** errichtet; es ist aus pentelischem Marmor von Professor G. Hauberrisser entworfen, das Relief dazu hat Professor H. Waderé geschaffen.

VERMISCHTES

Ein deutsches Künstlerhaus in Florenz. Was die deutschen Künstler seit Jahren erträumt und erstrebt haben, ein deutsches Künstlerhaus in Italien, das ist nun Wirklichkeit geworden durch den deutschen Künstlerbund. Schon von vornherein hatte er in Aussicht genommen, seinen Mitgliedern mehr zu bieten, als bloße Ausstellungen; ganz besonders aber wollte er eigene Ateliers errichten, wo Künstler in befriedigender Umgebung arbeiten könnten. In Verfolg dieses Gedankens beschloß der Vorstand Anfang dieses Jahres auf Antrag Max Klingers, in Florenz eine Villa mit etwa sechs bis sieben Ateliers zu mieten, und diese statt der üblichen Medaillen auf den Ausstellungen des Künstlerbundes zu verteilen. Dabei sollten nicht bloß jüngere, sondern auch ältere Künstler in Betracht kommen. Über die Zeitdauer der Zuerkennung eines Ateliers ist noch nichts Endgültiges festgesetzt. Eine Umfrage bei Freunden und Mitgliedern des Künstlerbundes brachte die nötigen Jahresbeiträge. Professor Max Klinger und Herr Georg Hirzel reisten darauf nach Florenz, und soeben wird aus Weimar die Mitteilung versendet, daß sie die Villa Romana in Florenz, die etwa zehn Minuten vor der Porta Romana liegt, um 60000 Lire für den deutschen Künstlerbund unter günstigen Bedingungen gekauft haben. Das Grundstück umfaßt 13500 qm — 150 m Straßenlänge, 90 m Tiefe. Die zweigeschossige Villa und das Wirtschaftsgebäude enthalten über vierzig Räume, wovon sechs ohne weiteres als Ateliers brauchbar sind, weitere Ateliers lassen sich im Nebengebäude mit Leichtigkeit einrichten. Das zugleich erworbene Gelände bietet günstige Baugelegenheit jeder Art. Das Geld zur Deckung des Kaufpreises soll durch Geschenke von Gönnern aufgebracht werden. Auch für den Unterhalt ist durch die schon vorher eingeleitete Sammlung reichlich gesorgt. In weiten Kreisen der deutschen Künstlerschaft wird man das zielbewußte Vorgehen des deutschen Künstlerbundes freudig begrüßen. ∞

Der **Bildhauer C. A. Bermann,** von dem die Münchener und Bremer Galerie schon gute Büsten Lenbachs besitzen, hat eine neue Lenbach-Büste in Rosso antico geschaffen, die an die Berliner Nationalgalerie übergehen wird.

Der lothringische Maler Alfred Pellon wünscht die Bildung einer **Gruppe von lothringischen Künstlern.** und zu dem Zwecke eine Unterstützung des speziell lothringischen Kunstlebens aus staatlichen Mitteln, insbesondere Errichtung eines Ausstellungsgebäudes in Metz.

Das Unterrichtsministerium hat das Angebot des Wiener Malers Klimt, seine Deckengemälde für den Festsaal der Universität gegen Rückzahlung des Vorschusses zurückbehalten zu dürfen, abgelehnt und auf vertragsgemäßer Ablieferung der Bilder bestanden.

Der **Neubau der Kunstgewerbeschule in Dresden** geht in Bälde seiner Vollendung entgegen, so daß man im Herbst 1906 mit dem Unterricht in den neuen Räumen zu beginnen hofft. Die Ausdehnung des Gebäudes ist eine außerordentliche (sein Areal hat 100 m Länge und 85 m Tiefe) und seine Fassadenbildung gereicht dem Stadtteil, in welchem es sich befindet (in dem nach Blasewitz zu gelegenen Teile der Altstadt) zur Zierde.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 24. 5. Mai

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DAS MUSEO BARACCO

Den vielen Kunstsammlungen Roms hat sich in letzter Zeit noch eine neue gesellt, nämlich das *Museo di scultura antica,* welches der Baron Giovanni Baracco erbaut hat, um seine Antikensammlung darin aufzustellen und beides der Stadt Rom zu schenken. Am Corso Vittorio Emanuele, kurz vor Ponte S. Angelo, steht jetzt das weiße Häuschen in jonischem Stil, reich mit polychromen Ornamenten versehen, leider nicht gerade harmonisch wirkend in seinem schwächlichen bunten Aussehen an dem Platze, wo das Auge von der Kuppel Michelangelos zur Engelsburg und von da zur Fassade von San Giovanni dei Fiorentini schweifen kann. Das Geschenk des Giovanni Baracco ist aber so wertvoll, daß man das Unorganische des Äußern gern hinnehmen kann, um sich am Inhalt desto mehr zu freuen. Das Innere des kleinen Gebäudes ist in zwei Säle geteilt und darin die feine Sammlung geordnet worden, von der Baracco selbst geschrieben hat, daß er die verschiedenen Stücke zusammengetragen habe, um dem Beschauer ein einheitliches, übersichtliches Bild von der gesamten antiken Skulptur zu geben. Dieses ist ihm auch gelungen, denn die Sammlung enthält Werke ägyptischer, assyrischer und griechischer Kunst von den archaischen Schulen bis zu den hellenistischen und neuattischen.

Die Skulpturen sind mit Geschmack auf schwarzen Sockeln und Konsolen aufgestellt, so daß jede zu richtiger Geltung kommt. Im ersten Saale stehen links die griechischen und kipriotischen Monumente, rechts die ägyptischen und assyrischen. Das Auge sieht nur Vorzügliches, Ausgewähltes und man wandert von Stück zu Stück und sieht so recht, wie sich die Formen der verschiedenen Schulen und Zeitalter aneinander reihen.

Unter den assyrischen Sachen sind am vorzüglichsten ein geflügelter Genius aus der Zeit des Königs Assur-Nazir-habal und verschiedene Reliefs mit kriegerischen Darstellungen, worunter eine mit gefangenen Frauen, die durch einen Palmenwald geführt werden. Es ist wohl aus dem achten Jahrhundert und man denkt dabei an die Zerstörung Samarias durch König Sargon.

Unter den ägyptischen Skulpturen treten besonders die feinen Reliefs hervor, worunter das eines hohen Hofbeamten der fünften Dynastie, einige Holzskulpturen, ein Isisrelief aus ptolomäischer Zeit und die herrliche im Nildelta gefundene bärtige Porträtbüste des Julius Cäsar von einem ägyptischen Bildhauer mit hellenistischem Nachempfinden. Neben starker individueller Lebendigkeit ist doch das Typische dieses Kopfes klar und eindrucksvoll ausgedrückt, zeigt also die Porträtkunst auf außerordentlich hoher Stufe.

Die Beispiele kipriotischer Kunst genügen vollkommen, um einen deutlichen Begriff der Kunst auf dieser Insel zu geben, wo so viele Strömungen von außen her zusammenflossen. Die kleine Priesterinfigur aus dem 6. Jahrhundert hat ägyptischen Kopfputz, assyrisches Gewand und zeigt in den Zügen des Gesichts Einflüsse griechischer Kunst. In dem kleinen starren Püppchen ist deutlich das Zeitalter charakterisiert, in dem die Insel von assyrischer Herrschaft in ägyptische geriet. Kostbar sind die kleinen bemalten Quadriga aus Kalkstein, welche auch dem 6. Jahrhundert zugeschrieben wird und der ebenfalls polychrome männliche Kopf, welcher in den Ausgrabungen von Athienau gefunden worden ist.

Von etruskischer Kunst sind zwei Grabsteine aufgestellt, der eine mit Trauerszenen und der andere mit Kriegsdarstellungen von wunderbarer Klarheit und wirkungsvoller Einfachheit. Interessant sind außerdem zwei große Frauenköpfe, welche uns die etruskischen Bildhauer unter hellenistischen und neuattischen Einflüssen zeigen und aus Orvieto und Bolsena stammen. An die etruskische Gruppe reiht sich die griechische Sammlung. Neben der herrlichen Stele mit dem reitenden Jüngling der Perikleskopf und dann die interessanten äginetischen Skulpturen, worunter der Athenakopf, welcher sehr an die in der Mitte des Ostgiebels am Tempel von Ägina thronende Athena erinnert. Dann eine römische Wiederholung eines archaischen Vulkans und eine Jünglingsstatue in der Art des myronschen Diskuswerfers, welcher, wie Winnefeld und Petersen erklärt haben, den rechten Arm zum Kopfe hebt, um sich mit der Siegeskrone zu schmücken. Auf einem Tisch stehen neben der doppelten Herme, wohl einem der ältesten Denkmäler dieser Form, der herrliche Doriforos von Poliklet, wie Helbig glaubt, die schönste Wiederholung dieses Typus, und ein Diadumenos.

Im zweiten Saal sind wieder griechische und auch einige römische Bildwerke aufgestellt. Auf einem

Sockel steht eine Marmorwiederholung der bronzenen verwundeten Hündin des Lysippos, von der Plinius sagt, sie sei bis zum vitellischen Brand des kapitolinischen Jupitertempels dort in der Cella der Juno aufgestellt gewesen. Ein Votivrelief aus dem 5. Jahrhundert, eine Wiederholung eines archaischen Hermes Krioforos, ein weiblicher Kopf aus pergamenischer Schule, ein Kentaurenkopf rhodischer Kunst, zwei Grabvasen und vieles andere köstliche. Von römischer Kunst ein Knabenporträt des Nero, eine männliche Büste aus der späteren republikanischen Zeit und ein vermeintlicher Marcus Brutus aus dem augusteischem Zeitalter, vervollständigen diesen Teil der Sammlung. Neben dieser Gruppe steht aber noch ein Grabrelief aus Palmyra, welches in der überreich mit Geschmeiden und Juwelen geschmückten Gestalt einer Frau so recht den Wohlstand charakterisiert, den diese Oasenstadt in der Wüste zwischen Sirien und Mesopotamien im 2. und 3. Jahrhundert nach Christi Geburt erreicht hatte.

Ein Glasschrank enthält kostbare kleine etruskische und griechische Vasen, Glasampullen, Gemmen und sonstige kleine Schmucksachen aus ägyptischen, griechischen und römischen Werkstätten. *FED. H.*

PARISER BRIEF

Von den beiden kleinen Ausstellungen, die alljährlich in Paris die besten zu sein pflegen, ist in diesem Jahre nicht besonders viel zu sagen. In der Société nouvelle sind Thaulow, Walter Gay, Besnard, Cottet, und wie sie alle heißen, gut wie immer, aber weder in ihrer Art noch in ihren Themen hat sich irgend etwas geändert, so daß es unnötig ist, diese bekannten Leute und ihre bekannte Kunst eingehend zu erwähnen. Nur Lucien Simon und der Spanier Zuloaga lohnen ein näheres Eingehen. Lucien Simon hat in seiner Maskerade, wo malerisch kostümierte Herren und Damen in einem mit bunten Papierlaternen beleuchteten Garten um einen Teetisch stehen und sitzen, vielleicht das schönste Bild geschaffen, das wir bisher von diesem starken und eigenartigen Künstler gesehen haben. Zuloaga, der gerade in der Festigkeit und Energie seiner Malerei Berührungspunkte mit dem Franzosen hat, fällt gegen Simon sehr ab. Seine Gestalten sind neben denen Simons flach, es fehlt die alles einhüllende und plastisch machende Luft, und dann ist alles Charakteristische, das Simon kräftig unterstreicht und hervorhebt, bei Zuloaga bis zur Karikatur übertrieben. Damit ist nicht gesagt, daß Zuloaga kein bedeutender, merkwürdiger und eigenartiger Künstler sei. Aber nachdem er mit seinen ersten Sachen vor fünf Jahren den großen Erfolg erzielt hat, reitet er nun ohne Unterlaß dasselbe Paradepferd, und in seinem Bestreben, noch schlagender und kräftiger zu wirken und Fortschritte zu zeigen, ist er schon dahin gekommen, sich selber zu karikieren. In der Art, wie er breite Farbenflächen nebeneinander setzt, ist er immer noch schön und eigenartig, sonst aber sind seine jetzigen Bilder beinahe die Karikaturen seiner früheren.

Von den Pastellisten ist in diesem Jahre noch weniger zu sagen als von der Société nouvelle. Aman-Jean hüllt das Modell, das er seit zehn Jahren benutzt, alljährlich in die nämlichen roten oder blauen Tücher, gibt ihm die nämliche Pose und malt es in der nämlichen Art, die sehr anziehend und apart ist, wenn man ihr zum erstenmale begegnet, die aber manieriert und eintönig wirkt, wenn man sie so lange Zeit immer gleichmäßig sieht, und wenn sie, wie in der heurigen Ausstellung der Pastellisten, gleich mit zehn oder zwölf nebeneinander hängenden Bildern vertreten ist. Lhermitte ist gut wie immer in seinen altbekannten Bildern von arbeitenden Landleuten, Billottes stille, melancholische Landschaften, Menards poetische Idylle am Seeufer, Eliots farbenglühende Landschaften, La Touches fein zusammengestimmte purpurne und goldene Interieurs, Guignards Schafherden, Meslés Abend- und Nachtlandschaften bedürfen keiner Beschreibung und keines Lobes mehr, und Leandre nnd Thevenot sind als die besten Porträtisten unter den Pastellisten bekannt. Beide haben in diesem Jahre auch Landschaften ausgestellt, Thevenot sonnige Mittagsbilder von außerordentlichem Leuchtglanze der Farben, Leandre einen herbstlich gefärbten, von der Abendsonne vergoldeten Waldessaum, vor dem ein Pflüger arbeitet, während sich dahinter eine unendliche Fernsicht auftut.

Bei den Unabhängigen, wo sonst immer nur der unfreiwillige Humor zu hausen pflegt, finden wir in diesem Jahre auch freiwillige Komik und sogar sehr gute. Der Schwede Arosenius hat rund hundert kleine Aquarelle geschickt, die ebenso komisch gedacht wie gezeichnet und gemalt sind, und worin Gott, die Welt und die Menschen ausgelacht werden, sein Landsmann Blix hat die berühmtesten Bilder im Louvre karikiert und aus Madame Vigee-Lebrun und ihrer Tochter, aus der Empfängnis Murillos, aus Davids Madame Recamier und anderen weltbekannten Gemälden die respektlosesten und komischsten Zerrbilder gemacht. Als dritter auf dem Plane ist der Bremer Ernst Matthes erschienen, der noch schlimmer ist als Blix. Dieser hat sich doch nur an tote Meister gewagt, Matthes aber nimmt in einem seiner Aquarelle gleich den berühmtesten lebenden Künstler her und zeigt uns einen Rodin, der zum Wälzen ist. Das Atelier des gefeierten Bildhauers ist in den letzten fünf oder sechs Jahren eine Sehenswürdigkeit für die Fremden geworden wie der Eiffelturm und die Morgue, und Rodin, der als Reklamemacher nicht weniger groß ist denn als Künstler, empfängt alle diese Besucher, besonders wenn sie eine Feder führen und für irgend eine Zeitung schreiben, mit aller nur wünschenswerten Freundlichkeit und macht den Fremdenführer von einer Figur zur andern. Matthes hat ihn bei dieser Tätigkeit belauscht und umringt von andächtig lauschenden englischen und amerikanischen Damen und Herren dargestellt, denen er die unübertrefflichen Schönheiten und die geheimen Intentionen eines Figürchens erklärt. Andere Sachen von Matthes, so Yvette Guilbert, die Champs Elysees, die Folies Bergère sind nicht minder gut als der Besuch bei Rodin.

Der unfreiwillige Humor ist bei den Unabhängigen stets massenhaft zu finden, aber darüber wollen wir lieber stillschweigend weggehen. Wie stets ist auch in diesem Jahre wieder das ausländische Element außerordentlich stark. Das ist zwar auch in den beiden andern großen Salons so, aber bei den Unabhängigen doch weit mehr als in der Nationale oder bei den Artistes français. Einmal mag das daher kommen, daß es in der übrigen Welt keine Ausstellung gibt, wo man ohne Prüfung durch die Jury zugelassen wird. Deutsche, Engländer, Skandinavier usw., denen daran gelegen ist, ihre Arbeiten zu zeigen und die in der Heimat nicht ausstellen können, beschicken also die Pariser Unabhängigen. Auf diese Art kommt hier eine Auslese der schlechtesten und der auffallendsten Kunst zusammen. Außerdem mögen viele Leute hier ausstellen, denen an einer größeren Übersicht über ihre Tätigkeit gelegen ist, als ihnen eine Ausstellung im allgemeinen gewährt. Trotzdem glaube ich, daß auch diese Leute besser täten, es mit dem Champ de Mars zu versuchen. Es ist ja wahr, daß gute Sachen unter schlechter Umgebung besonders gut aussehen, aber es ist auch wahr, daß eine schlechte Umgebung das Gute herabziehen und ihm schaden kann. Käthe Kollwitz z. B., die einige ihrer außerordentlich kräftigen und schönen Radierungen geschickt hat, würde ich lieber in würdigerer Umgebung sehen, zumal man sie scheußlich gehängt hat. Einige Gläser sind zerbrochen, und bei einer Arbeit, die, glaube ich, ein Pastell ist, sitzt zwischen Glas und Papier eine dicke Schicht von Staub und Schmutz, die beim Transport dahingelangt ist und nun die Arbeit der Künstlerin unsichtbar macht. Auch der Münchener Faber du Faur, ein sehr guter Pferdemaler, der jedes Jahr bei den Unabhängigen ausstellt, wäre besser im Champ de Mars aufgehoben, obgleich ich verstehe, daß er die Gewißheit der Unabhängigen der Ungewißheit der dortigen Jury vorzieht.

Bernhard Hoetger, der deutsche Bildhauer, der in seiner Heimat unbekannt und verkannt bleiben wird, bis er sich in Paris durchgearbeitet hat, was nicht lange mehr dauern wird, hat eine ausgezeichnete Ausstellung mit einigen dreißig seiner nervös modellierten Statuetten von Pariser Straßenfiguren, bretonischen Fischern und Landleuten, seiner in verhaltener Lebensglut zitternden Büsten und seiner äußerlich an Rodin erinnernden, in ihrem innersten Wesen aber durchaus von den Arbeiten Rodins verschiedenen Aquarellzeichnungen weiblicher Akte. Hoetger gehört gegenwärtig zu den versprechendsten jungen Bildhauern in Paris, und es ist an der Zeit, daß die Aufmerksamkeit des deutschen kunstliebenden Publikums sich diesem sehr aparten, feinen und eigenartigen Künstler zuwende, anstatt sich an seinem deutschen Namen zu stoßen. Denn anders kann ich mir die Gleichgültigkeit nicht erklären, die Hoetger in Deutschland findet. Hieße er Masseau, Maillol oder Fourneau, so wäre er sicher schon längst auch in Deutschland zu Ehren gelangt.

Zwei gestorbenen Unabhängigen hat man in diesem Jahre Sonderausstellungen veranstaltet: dem vor fünfzehn Jahren gestorbenen Belgier Vincenz van Gogh und dem auch schon vierzehn Jahre toten Franzosen George Seurat. Vincenz van Gogh ist, glaube ich, in Deutschland wohlbekannt; er hat überaus hübsche Gartenbilder gemalt, weiße Villen mit grünen Fensterläden, davor bunte Blumenbeete, sehr fein, kühl und vornehm in der Farbe; dann aber scheint sich sein Geist verwirrt zu haben, und die Bildnisse sowohl wie eine große Anzahl der jetzt gezeigten Landschaften legen von dieser Verwirrung Zeugnis ab. Man muß wirklich etwas krankhaft und unnatürlich empfinden, um diese Arbeiten mit Genuß zu betrachten. Seurat war einer der ersten Pointillisten, und in seiner Sucht nach Leuchtkraft hat er sein Prinzip dermaßen ad absurdum gehetzt, daß seine letzten Arbeiten grau und eintönig wurden. Andere seiner dekorativen Malereien sind dagegen, was Leuchtkraft der Farbe anlangt, ganz ausgezeichnet, und man würde diese Gemälde Meisterwerke nennen können, wenn Seurat seinen Figuren nicht die hölzerne und leblose Steifheit von Nürnberger Spielwaren gegeben hätte.

Von Rysselberghe, Signac und Luce, den überlebenden Genossen des Pointillismus, ist in diesem Jahre nichts Neues zu sagen, und die ebenfalls mit Pünktchen oder Strichelchen arbeitenden Maler Croß, Mattisse, Valtat, Bastide und wie sie alle heißen, werden dieser Manier auch nicht viele Anhänger werben. Robert Besnard, der Sohn Alberts, hat einige zehn Arbeiten ausgestellt, die dartun, daß er die Kühnheit des Vaters in der Farbenbehandlung geerbt hat, aber sonst leider nicht viel, so daß seine Farbenzusammenstellungen in der Mehrzahl den Augen wehe tun. Alle die fürchterlichen Predigten und Evangelien der malenden Philosophen und Dichter verdienen hier keine Erwähnung, so wenig wie die naiven Untaten der mit guten Absichten zur Palette greifenden Amateure, denen die Unabhängigen eine gastliche Stätte bieten. Man könnte darüber ein außerordentlich amüsantes dickes Buch schreiben, denn man findet hier ungefähr alle Tollheiten, die einem malenden oder modellierenden Menschen in den Kopf oder in die Finger geraten können. Außer Minartz, der schon bekannt ist und auch im Champ de Mars seine sehr hübschen künstlichen Beleuchtungseffekte regelmäßig ausstellt, und dem ebenfalls bekannten und geschätzten Guérin nenne ich noch den Spanier Claudio Castelucho, den ich in diesem Jahre zum erstenmale sehe, und der mir bestimmt scheint, bald neben seinen in den letzten Jahren zu internationalem Ruhme gelangten Landsleuten Zuloaga und Anglada zu glänzen. Er ist ein Kolorist von ungewöhnlicher Pracht und behandelt das Licht weit besser als Zuloaga und weniger theatralisch als Anglada. Castelucho und Hoetger sind die beiden Namen, die man sich von dieser Ausstellung der Unabhängigen merken kann, also ein Deutscher und ein Spanier, ein Beweis dafür, wie sehr die Ausländer hier das Übergewicht haben.

KARL EUGEN SCHMIDT.

NEKROLOGE

In Hamburg verstarb im Alter von 77 Jahren der **Bildhauer Karl Börner.** Er führte in den sechziger Jahren das von Lippelt begonnene Schillerdenkmal zur Vollendung und hat seitdem künstlerisch reich in der Hansastadt gewirkt, so sind die vornehmsten Bildwerke des neuen Rathauses von seiner Hand, ferner die große Löwengruppe im Rathaushof und die bildnerische Ausschmückung des Kaiser- und des Senatssaales.

PERSONALIEN

Professor **Adolf Brütt,** der geschätzte Bildhauer, hat den Ruf nach Weimar angenommen, wo er im Oktober seine Lehrtätigkeit beginnen wird. Dem Künstler wurde gleichzeitig die Ausführung des Reiterdenkmals für den verewigten Großherzog Karl Alexander übertragen.

Der Bildhauer **Gustav Ruths** in Düsseldorf erhielt bei dem engeren Wettbewerb für das *Kinkeldenkmal zu Oberkassel* bei Bonn den ersten Preis und gleichzeitig den Auftrag zur Ausführung.

Dem **Professor Billing** in Karlsruhe wurde die Ausführung des *Rathausneubaues* in *Kiel,* der zwei Millionen kosten soll, übertragen.

Der Bildhauer **Georg Weber** erhielt den Auftrag zur Ausführung eines Zierbrunnens für die Stadt Aschersleben.

INSTITUTE

Kaiserl. deutsches archäologisches Institut in Rom. Sitzung des 14. April 1905. Außerordentlich besucht war diese feierliche Sitzung, in welcher zum erstenmal Herr Professor Gustav Körte in seinem neuen Amte als erster Sekretär auftrat. Unter den Anwesenden waren Mgr. Duchesse, Steinmann, Wilpert, der Erzbischof Seton, Grüneisen, Sir Egerton, englischer Botschafter, Oreste Tommasini vom Istituto storico italiano, Dr. Ashby von der englischen archäologischen Schule. Professor Körte nahm zuerst das Wort, um ein zusammenfassendes Bild der archäologischen Tätigkeit in Italien von Winckelmann, welcher mit wunderbarer Intuition die Grundlinien der klassischen Archäologie gezogen hat, bis zum heutigen Tage zu entwickeln. Heute bildet nicht nur die Schönheit das Ziel der archäologischen Forschungen, sondern alles, was die alten Völker an Kunst und auch bescheidenstem Kunsthandwerk geschaffen und woraus die überraschendsten Aufschlüsse für antike Kultur entspringen. Das Bündnis der klassischen Archäologie mit der neuen prähistorischen hat das Feld der archäologischen Forschungen außerordentlich erweitert. Professor Körte hob die großen Verdienste der italienischen Gelehrten wie Chierici und Pigorini auf diesem Feld hervor. Wolfgang Helbig kommt das Verdienst zu, einer der ersten gewesen zu sein, welche die Vereinigung der beiden Wissenschaften verfochten haben. Lobend erwähnte Professor Körte die Tätigkeit der jungen italienischen archäologischen Schule, die in Kreta so große Erfolge gehabt hat. Der Arbeit des Instituts in letzter Zeit gedenkend, die in allen Zweigen der Archäologie vieles geschaffen hat, schloß er mit dem Wunsch, daß nunmehr die deutschen Archäologen in Rom mit den italienischen Forschern und den fremden, wissenschaftlichen Gelehrten ebenda in Übereinstimmung weiterarbeiten möchten.

Professor Hülsen begrüßte mit warmen Worten den neuen Kollegen, der Zeit gedenkend, als sie im römischen Institut zusammen den Weg der archäologischen Forschungen betraten.

Hiernach nahm Herr Dr. Walther Amelung, nach alter Institutssitte, auf italienisch das Wort, um einige Skulpturenfragmente zu besprechen, welche dank der Bereitwilligkeit des römischen Munizipiums im Original vorlagen. Die Fragmente, welche seit langer Zeit im Auditorium des Mecenas lagen, zeigen enge Verwandtschaft mit dem aus der römischen Villa Medici stammenden und jetzt in den Uffizien in Florenz aufgestellten Relief, das einen bärtigen Landmann darstellt, welcher sich, auf einem Felsen sitzend, ausruht, und den Winckelmann als jungen Diogenes gedeutet hatte. In den Bruchteilen, welche aus dem gleichen griechischen Marmor wie das Florentiner Relief gearbeitet sind und die gleichen Maße haben, sieht man Reste von vier Kühen und von Schäfern. Dr. Amelung nimmt an, daß die römischen Bruchteile und das florentinische Relief wohl ein Ganzes bildeten, in dem ein Opfer in der Mitte dargestellt war, an den äußeren Enden die sitzenden Schäfergestalten, und das wahrscheinlich zur Ausfüllung eines Tempelgiebels bestimmt war. Die Skulpturen in Rom wahrscheinlich in den traianischen Zeiten, nach griechischem Muster gearbeitet, wurden in der via Labicana bei San Clemente ausgegraben, wo man schon verschiedene, zum dort einst stehenden Iristempel gehörende Bildwerke gefunden hat, und kann man wohl annehmen, daß auch die vorliegenden Stücke zu diesem Gebäude und zwar zum Giebel gehört haben. *Federico Hermanin.*

SAMMLUNGEN

Im **Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.** hat der seit nahezu einem Jahr amtierende Direktor die eine Hälfte der Gemäldegalerie, die Bilder des 19. Jahrhunderts neu geordnet und übersichtlicher disponiert. Dazu mußte vor allem natürlich Raum geschaffen werden. In dieser Richtung wurde zunächst mit einem »kleinen Mittel« gearbeitet, der Schließung von Türen, durch die ja nicht nur die Türflächen auf beiden Seiten gewonnen, sondern eine größere Freiheit in der Disposition erreicht wird; zugleich konnten damit die Lichtverhältnisse verbessert werden, da bisher das Seitenlicht durch die riesigen Türen in das milde Oberlicht hineinwallte. Des weiteren sind die umfangreichen Kartons der Nazarener aus der Galerie in den Studiensaal des Kupferstichkabinetts gebracht worden, wo man sie eher goutieren kann, sie konnten dort mit mehreren Stücken aus dem Depot vereinigt werden, so daß diese historisch interessante Reihe wieder vollständig ist. Der Galerie aber ist dadurch eine erhebliche Behangfläche gewonnen worden. Die stärkste Entlastung aber brachte die Herrichtung einer neuen Kabinettreihe, auf die kürzlich hier schon hingewiesen wurde. Sechs Rumpelkammern wurden dazu benutzt, mit Oberlicht versehen und mit der Galerie verbunden. In den ersten drei Kabinetten hängen die kleinen Aquarelle von Steinle, die bisher in einem großen Saal mit dem riesigen Veitschen Fresko zusammen untergebracht waren. In den engeren niedrigen Räumen mit den kleinen Türen, auf hellen Wandstoffen, wirken jetzt diese stillen bescheidenen Werke ganz vortrefflich. Die drei anderen Kabinette sind für Wechselausstellungen, hauptsächlich von Kupferstichen, bestimmt; mit Rücksicht auf diese sind hier die Farben sehr diskret gehalten. Seit einiger Zeit veranstaltet das Institut des öfteren interessante Leihausstellungen moderner Graphik, die es aus eigenen Mitteln nur sehr bescheiden zeigen konnte. Infolge dieser mehrfachen Erleichterung war es nun möglich, die Gemälde des 19. Jahrhunderts so zu ordnen, wie sie ihrer Richtung nach ungefähr zusammengehören: die älteren Gruppen in den großen Mittelsälen, die Frankfurter in der südlichen, die Modernen in der nördlichen Kabinettreihe. Die Räume sollen nun auch ihren kalten Charakter verlieren. In der neuen Umgebung haben die Bilder außerordentlich gewonnen. Die modernen

Frankfurter sind in einem kleinen Saal vereinigt; der nicht sehr große Besitz des Institutes wurde hier durch einige Leihgaben aus Privatbesitz ergänzt, von denen wir zwei vortreffliche frühe Thomas erwähnen möchten und ein hervorragendes Bild des fast unbekannten Frankfurters O. Scholdener, 1861 gemalt.

DENKMÄLER

Dresdener Denkmäler. Neben König Albert soll nun auch König Georg in Dresden ein Reiterdenkmal erhalten. Zu diesem Zwecke hat sich ein Landesausschuß gebildet, an dessen Spitze die Präsidenten der beiden Ständekammern und der Dresdener Oberbürgermeister Beutler stehen. Professor Max Baumbach in Berlin, ein geborener Sachse, ist beauftragt worden, eine Skizze zu dem Denkmal zu entwerfen. Das Reiterdenkmal König Alberts — ebenfalls von Baumbach — harrt inzwischen noch der Aufstellung. Ob beide Denkmäler vor dem sächsischen Ständehaus, das seiner Vollendung entgegengeht, aufgestellt werden können, ist noch Gegenstand der Erwägung. Am günstigsten wäre es, wenn man bei dieser Gelegenheit mit für das König Johann-Denkmal, das so unkünstlerisch mitten auf dem Theaterplatz in der »Loyalitätsachse« des Zwingers und des Hoftheaters steht, einen neuen Platz suchte. — Auch ein *Schiller-Denkmal* soll errichtet werden. Dazu hatte sich unter Führung des Alldeutschen Verbandes ein Ausschuß gebildet. Freilich erscheint es nicht sehr günstig, daß zu gleicher Zeit für zwei so bedeutende Denkmäler gesammelt werden soll. Da hat erfreulicherweise die Verwaltung der Dr. Güntzschen Stiftung auf Antrag des Ausschusses zur Dresdener Schillerfeier beschlossen, das Denkmal aus ihren reichen Mitteln selbständig zu errichten. Zunächst wurden 5000 Mark zu den Vorarbeiten hierfür (Preisausschreiben) bewilligt. — Noch weiteren plastischen Schmuck soll Dresden in drei Werken erhalten, deren Ausführung in Erz oder Marmor der Rat kürzlich beschlossen hat: der Athlet von Fabricius soll seinen Platz auf dem Sportplatz erhalten, ein Brunnen mit weiblicher Figur von Bruno Fischer auf der Bürgerwiese und ein betender Christus von Friedrich Hecht vor der Christuskirche in Dresden-Strehlen. Diese Werke sind aus einem freien Wettbewerb unter Dresdener Bildhauern hervorgegangen. Der Rat hat zu ihrer Ausführung 40000 Mark bewilligt. *ω*

Drei Denkmäler von **Professor Uphues** werden zurzeit aufgestellt. Neben dem Kaiser Friedrich-Denkmal in Charlottenburg und dem Moltke-Denkmal beansprucht vor allem das **Schiller-Denkmal in Wiesbaden** besonderes Interesse. Der Dichter ist in idealer Auffassung im Zeitkostüm dargestellt. Die Gestalt des Dichters erhebt sich auf einem Renaissancepostament. Vorn auf dem Sockel sitzt die Tragödie, welche eine Dornenkrone in der Hand hält, an den Seitenflächen befinden sich zwei Masken als Symbole des ernsten Lebens und der heiteren Kunst. Das Denkmal soll im Mai enthüllt werden.

DENKMALPFLEGE

Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert von *G. G. Dehio.*

Das 19. Jahrhundert brachte uns nach den Aufklärungsidealen der französischen Revolution als Errungenschaft den Geist der Historie. Nach den Zeiten, wo Kirchen und Burgen dazu verwandt wurden, Chausseen zu pflastern, ward man sich unter dem Einfluß des Romantizismus seiner nationalen Besitztümer bewußt. Aber bis heute fehlt es an dem erforderlichen Schutz, sich derartige Schätze zu erhalten. Unser Rechtsleben betrachtet zumal unsere beweglichen Denkmäler, Malerei und Plastik, als Fabrikware und sichert ihr dementsprechend Schutz. So ist es möglich gewesen, daß ein Land ohne jede künstlerische Vergangenheit wie Amerika sich heute aus Europa einen Raub an nationalen Gütern aufgestapelt hat. Denkmäler schützen ist daher eine Pflicht der Pietät, die leider nicht ohne Beschränkung des Privateigentums, ohne Opfer und Verzicht des wirtschaftlich sozialen Lebens zu erfüllen ist. Die bewegliche Kunst ist leicht durch ein Gesetz zu schützen, das die Ausfuhr als solche verbietet, wie es andere Länder bereits gezeitigt haben. Schwieriger ist die wahre Denkmalpflege den unbeweglichen Kunstschätzen der Architektur gegenüber gestellt. Hier hat der Übereifer gewisser Zeiten leider ein illegitimes Kind gezeugt, das Restaurationswesen. Konservieren, nicht Restaurieren ist wahrer Denkmalschutz; denn was der Zeiten Flut hinweggeschwemmt, was in der Zeiten Lauf sich umgestaltet, das wiederherzustellen ist ein Unding. Wie die romantische Schule Restauration mit Klassizismus vermischte, z. B. aus einer romanischen Kirche gotisches Beiwerk, barockes Chorgestühl entfernte, die selbst doch nur Offenbarungen der Zeitenwandlung waren, so hat man bis auf den heutigen Tag derartige Schulmeisterei mit grausamer Konsequenz zur Regel werden lassen. Historische Bildung, historisches Gewissen lehnt sich auf gegen derartige Vergewaltigung. Hier scheint mir der Schwerpunkt vorliegender Kaiserrede zu liegen. Dehio spricht ein offenes Wort als Historiker gegenüber den zahlreichen Künstlern, die die Restauration mit besonderer »Genialität« betreiben. Schade, daß es nicht einige Jahrzehnte eher gesprochen ward. Jeder aber, der es ernst meint mit den Pflichten unserer nationalen Erbschaft gegenüber, möge die Warnung beherzigen, es mögen sich auch die von ihr durchdringen lassen, die heute noch auf der anderen Seite stehen, getreu dem alten »audiatur et altera pars«. Noch ist's ja leider die überwiegende Mehrheit. *Dr. G. Biermann.*

AUSSTELLUNGEN

Bonn. *Ausstellung des Krefelder Künstlerkreises.* Die Gesellschaft für Literatur und Kunst beschließt ihre Ausstellungen des Winters mit einer am 4. April eröffneten *Ausstellung neuzeitiger Wohnungseinrichtung und dekorativer Arbeiten des Krefelder Künstlerkreises.* Damit tritt dieser erst seit 1—2 Jahren bestehende vierköpfige Künstlerbund zum erstenmal außerhalb Krefelds an die Öffentlichkeit. Es ist bekannt, wie das Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld unter der Leitung Dr. Denekens seit Jahren bemüht gewesen ist, die engste Fühlung mit der Krefelder Industrie zu halten, wie eine Reihe der bekanntesten Vorkämpfer der modernen kunstgewerblichen Bewegung, namentlich Eckmann (†), von Berlepsch, van de Velde, durch Vermittelung des Krefelder Museums für die dortigen Fabriken tätig gewesen sind. Diese Bestrebungen beginnen gute Früchte zu tragen: in der Erkenntnis der Notwendigkeit eines engen Zusammenarbeitens von Schule und Praxis sind verschiedene jüngere Kräfte an die beiden Krefelder Schulen gezogen worden und dadurch ist Aussicht vorhanden, sie auch der Krefelder Industrie dauernd zu erhalten.

Hugo Koch, Architekt und Mitinhaber der Möbelfabrik Stroucken, bringt außer einem zierlichen, schon im Jahre 1902 in Düsseldorf ausgestellten Damenzimmer in Zitronenholz ein für sein eigenes Haus gearbeitetes Wohn- und Speisezimmer zur Ausstellung. Die eichenen Schrankmöbel sind alle glatt und kastenartig behandelt, nur belebt durch schachbrettartige Einlagen von Palisander- und Rosenholz; bemerkenswert ist die einheitliche Durchführung dieses Schmucksystems und die mit liebevoller Sorgfalt durchgearbeitete Ausnutzung des an sich nicht sehr großen Raumes. Der Reiz des Zimmers wird noch erhöht dadurch, daß die

Tochter des Künstlers, Paula Koch, in den von ihr entworfenen und ausgeführten Gardinen, Decken, Kissen usw. jenes Schmuckmotiv mit Geschick aufgenommen und weitergeführt hat.

Julius de Praetere, der aus dem Gebiete seiner früheren Tätigkeit in Belgien eine Reihe von Buchdrucken und Einbänden, Bücherzeichen, Titelblättern bringt, tritt nun auch wesentlich als Möbelkünstler auf. Sein eigenes Speisezimmer und ein Studierzimmer aus Eichenholz sind für ihn als Vlamen charakteristisch; er hält an dem alten gesunden Prinzip von Rahmen und Füllung fest, gibt seinen Möbeln feste Eckpfosten, vermeidet tunlichst jede Krümmung und schmückt nur die Füllungen mit großen rosettenartigen Intarsien. Die Ausführung durch die Firma Gerhard Ruyter kann nur als mustergültig bezeichnet werden. De Praeteres gleichfalls junge Tätigkeit in der Textilindustrie zeigen die zahlreichen Möbelstoffe der Firma Kottmann; auch hier kommt das Streben des Künstlers nach möglichst ruhiger flächiger Wirkung in einem Ton und deshalb die Bevorzugung kleiner einfacher Dessins zur Geltung.

Paul Lang aus Stuttgart stellt ein von Stroucken ausgeführtes Damenzimmer in Mahagoni mit reichen Einlagen aus; die Formen sind schmiegsam und weich, an die Holzkonstruktion werden aber stellenweise schon schwierige und nicht ganz einwandfreie Anforderungen gestellt. Langs Stärke liegt weitmehr in der Stoffbehandlung, namentlich in den Stickereien, an denen die Frau des Künstlers, Minna Lang-Kurz, wesentlich beteiligt ist. Von Lang stammen die Entwürfe der von der Krefelder Teppichfabrik ausgestellten Knüpfteppiche; er schreitet hier auf dem Wege weiter, den schon Eckmann in älteren Entwürfen für Krefelder Teppiche eingeschlagen hatte.

Johan Thorn Prikker, ein Holländer, bringt seine interessanten Naturstudien für Wandmalereien, die viel umstritten sind. Wenn auch manches noch der Klärung bedarf, so kann man diesen Studien und Entwürfen auf keinen Fall ein äußerst lebendiges Stilgefühl und das Handwerkszeug für eine Monumentalisierung dekorativer Wandmalereien absprechen. Thorn Prikker und de Praetere haben sich innerhalb des Künstlerkreises auch noch besonders der Batik-Technik, jenem javanischen Färbeverfahren mit Wachsabdeckung und Ausradieren des Musters, zugewendet; für kleinere Stücke, namentlich für Kissen, haben sie damit interessante und gute Resultate erzielt.

Es soll keineswegs behauptet werden, daß jedem Stücke der kleinen Ausstellung unbedingtes Lob gebühre; bedeutender als die rein künstlerische Seite erscheint im Augenblick die prinzipielle Bedeutung. Die Ausstellung zeigt die glücklichen Resultate eines engen Zusammenarbeitens von Schule und Praxis, von Künstler und Fabrikanten — und das ist viel wert bei der großen Zahl von Kunstgewerbeschulen, die gar keine Fühlung mit der Praxis haben, und bei der großen Zahl deutscher Fabriken, deren technisch einwandfreie Erzeugnisse künstlerisch durchaus minderwertig erscheinen.

Grottaferrata bei Rom. Am 25. April ist zur Feier seines 900jährigen Bestehens im Basilianerkloster die Ausstellung italisch-byzantinischer Kunst eröffnet worden, und Monsignor Duchesne hat die Eröffnungsrede gehalten. Die ausgestellten Werke bieten in ihrer Fülle einen ungewöhnlich weiten Überblick über diese Kunst und erwecken daher großes Interesse. Zu dem Kostbarsten gehören der Codex purpureus aus Rossano, die drei Exultet aus Gaeta, das Kreuz von Cosenza und die herrlichen Stickereien aus Castellarquato. Das vatikanische Museum hat eine bis jetzt fast unbekannte Serie von koptischen Stoffen und die schönsten Elfenbeinwerke ausgestellt. Interessant ist eine große Serie von gemalten byzantinischen Tafeln, die vom 11. bis ins 18. Jahrhundert hinaufreichen. Graf Nelidow hat eine prächtige Sammlung altbyzantinischer Geschmeide ausgestellt. In einem demnächsten Brief werde ich alles eingehender besprechen. Sammler und Ordner waren Padre Pellegrini, Abt von Grottaferrata, Baron Rodolfo Kanzler und Antonio Muñoz. *F. H.*

Der **Frankfurter Kunstverein** hat den ersten Teil seiner angekündigten Jubiläumsausstellung eröffnet. Derselbe umfaßt Frankfurter Gemälde von der Gründung des Vereins ab bis zum Tode Philipp Veits und illustriert somit die Zeit, in der Frankfurt eine führende Rolle im deutschen Kunstleben einnahm.

Im **Oldenburg** i. G. wird vom Juni bis September eine **Ausstellung nordwestdeutscher Meister** stattfinden. Es soll hier zum erstenmale der Versuch gemacht werden, die in ganz Deutschland zerstreuten Maler und Bildhauer nordwestdeutscher Abkunft zu einer Ausstellung zu vereinigen.

Die **Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg** hat eine Kunstausstellung eröffnet, die, nach dem Katalog zu urteilen, von Ölgemälden, Pastellen, Aquarellen, Zeichnungen und Plastiken gegenwärtiger deutscher Künstler recht bedeutende Stücke enthält.

In **Berlin** soll vom 20. Oktober bis Ende November 1905 in den Räumen der Firma Friedmann & Weber eine *Fächerausstellung* veranstaltet werden, die folgende Gruppen umfassen wird: 1. Malerei, 2. Moderne Spitzen, 3. Ornamentale Fächer, gestickt und gemalt, 4. Schablone und Kunstdruck, 5. Retrospektive Abteilung, Künstlerische Fächer älterer Epochen. An der Veranstaltung werden sich hervorragende Künstler des In- und Auslandes beteiligen. Für die retrospektive Abteilung, für welche die Mitwirkung von Liebhabern, die im Besitze wertvoller alter Stücke sind, erbeten wird, hat Herr Geheimrat Julius Lessing, Direktor des Kunstgewerbemuseums, seinen Beirat zugesagt.

In **Del Vecchios Ausstellung** für Kunst aller Art und Zeit in *Leipzig* hat die April-Mai-Ausstellung begonnen. In erster Linie steht die über 50 Werke umfassende Kollektivausstellung belgischer Meister, enthaltend Werke von Jules Potvin, André Collin, Van Baveghem und Fernand Patte. An diese schließt sich eine Sonderausstellung von R. Ranft und A. Dethomas-Paris mit insgesamt 90 Werken in Aquarell- und Öltechnik. Hochinteressant ist ferner die Sonderausstellung des *Fürsten Paul Troubetzkoy*, die gegen 50 Plastiken enthält Von Leipziger Künstlern ist Martha Heydenbluth und F. Schmidt-Glinz vertreten. Von der großen Zahl der Einzelwerke verdienen besondere Erwähnung: Clotilde Schilling-Dresden, A. Herrmann Allgan-München, L. Max Ehrler-München, M. B. Sturmhoefel-Danzig, A. Lutteroth-Hamburg, René Reinicke, Marie Spieler, A. Langebeck-Zachariae-Breslau, Adalbert Wex-München, Paul W. Ehrhardt-München, July Schily-Koppers-Erfurt, A. Schlüter-Düsseldorf usw. Dagegen darf eine Sommerlandschaft Adrien Ludwig Richters aus dem Jahre 1836 historisches Interesse beanspruchen.

VERMISCHTES

Rom. Die Wiederherstellung der *Farnesina dei Baullari* und die photographische Ausstellung der *Associazione artistica fra i cultori d'architetture.* Neuerdings ist, nach siebenjähriger Arbeit, die Wiederherstellung der sogenannten *Farnesina dei Baullari* ein fertiges Werk. Der köstliche kleine Palazzetto, welchen Thomas Leroy, ein französischer Prälat, im Jahre 1523, wahrscheinlich von Antonio da San Gallo dem jüngeren, erbauen ließ, ist auf der unfertigen, durch die Straßenerweiterungen freigelegten Seite nach

schönen, von Professor Enrico Guj entworfenen Plänen auf Stadtkosten vervollständigt worden. Die neue Fassade auf dem Corso Vittorio Emanuele ist zweistöckig mit zwei Bogen erbaut worden, zu denen die architektonischen Motive den alten Logen im Hofe entnommen worden sind. Die Decken dieser neuen Logen sind reich mit farbigen und vergoldeten Kassetten in Renaissancegeschmack dekoriert worden. Der zierliche Bau mit den köstlichen Gliederungen und feinen Gesimsen steht nun da, und Rom kann sich wirklich des fertigen Werkes freuen. Der kleine Hof, wo der ganze Zauber des kunstprächtigen Cinquecento einen umgibt, würde genügen um die *Farnesina dei Baullari* zu den schönsten und feinsten Bauten Roms rechnen zu dürfen. Die Wiederhersteller haben mit richtigem Gefühl neben der Architektur auch an die einheitliche Ausführung im einzelnen gedacht. Sie haben Türen, Fensterrahmen und Scheiben in altem Stil anfertigen lassen und die Fußböden mit bunten Majoliken belegt, welche die Lilien, das Wappenzeichen der Heimat Le Roys zeigen. Diesen Lilien, die sich auch in den alten Gesimsen wiederholen und den farnesischen sehr ähnlich sind, verdankt der Palazzetto seinen volkstümlichen Namen *Farnesina*. Nun sagt man, daß die Gemeinde ein kleines Renaissancemuseum darin einrichten wird, indessen ist die Wiedereröffnung des restaurierten Baues mit einer photographischen Ausstellung der *associazione artistica fra i cultori d'architettura*, welche sehr viel Interessantes und Belebendes enthält, erfolgt. Es sind fast ausschließlich Photographien von Architekturen, und nur hier und da unterbricht eine Landschaftsaufnahme die Serie der Bilder von klassischen Monumenten, Kirchen, Palästen, Schlössern aus allen Zeiten und aus allen Provinzen Italiens. Denn die Ausstellung beschränkt sich auf italienische Monumente, mit einer einzigen Ausnahme, und diese Ausnahme bilden die hochinteressanten Serien, welche William H. Goodyear von Brooklyn ausstellt, und die neben Aufnahmen von italienischen Denkmälern, wie San Marco in Venedig, der Dom von Pisa, San Michele in Pavia, solche von französischen Kathedralen und orientalischen Moscheen bringen. Goodyear will mit seinen Photographien wissenschaftliches Material zum Studium der Asymmetrien mittelalterlicher Bauten liefern. Höchst interessant sind die Photographien, die Professor Lanciani ausstellt von dem Forum im Jahre 1854, als noch die Waschfrauen ihr Leinen zwischen den Säulen des Faustinatempels zum Trocknen aufhingen und von den servianischen Befestigungen wie sie mit Wall und Graben bei den Arbeiten des Zentralbahnhofes erscheinen und bis auf ein Stück Quadermauer zerstört wurden. Der Oberst Borgatti stellt die Photographien, die unter seiner Leitung in der Engelsburg gemacht wurden, aus, Professor Petersen archäologische Ansichten aus Süditalien. In der Serie, die der Ingenieur Carlo Tenerani ausstellt, sehen wir kostbare Ansichten von der inneren Architektur und den Malereien der *Sancta Sanctorumkapelle* bei San Giovanni in Laterano, in die sonst nie einem Laien der Eintritt gestattet wird. Und so sieht man Monumente jeder Art zu Hunderten vereinigt als unschätzbares Material zu wissenschaftlichen Forschungen über antike, mittelalterliche und Renaissancearchitekturgeschichte. Unter den Ausstellern haben vielleicht den allerersten Rang Andrea Vochieri und der Ingenieur Giovanni Gargiolli, Direktor der königlichen photographischen Anstalt für Kunst und Altertum in Rom. Seinen künstlerischen und genauen Photographien muß man es verdanken, wenn einige bis jetzt fast unbekannte Details von alten Bauten zum Vorschein gekommen sind, wie z. B. die mit sonderbaren Köpfen dekorierten Konsolen und Rosetten von Castel del monte bei Andria. Diese Ausstellung zeigt, wie viel nicht gehobene Schätze Italien noch birgt und spornt die Forscher zu immer eifrigerem Suchen an. *Federico Hermanin.*

Der *älteste* und größte bis jetzt bekannte **Knüpfteppich** wurde für das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin aus der Verlassenschaft des Herrn Theodor Graf in Wien angekauft.

Herr Hofrat Prof. Dr. Josef Karabacek sagt über den Teppich: »Die Moschee, aus welcher dieses kolossale, ganz wollene Stück kommt, ist die des Muhi-ed-din in Salihije, einer Vorstadt von Damaskus, wohin es offenbar als Weihgeschenk aus einem fürstlichen Empfangssaal gelangt ist. Es gehört in den Anfang des 13. Jahrhunderts, für einen Herrscher, wahrscheinlich der Gubiden-Dynastie, verfertigt.

Die symbolischen, mit erklärenden Beischriften versehenen Tierbilder und Pflanzen sind in ihrer Stilisierung klassisch, die Borte gehört in ihrer einfachen Konzeption zu dem schönsten, was ich ich in dieser Beziehung gesehen. Die ornamentale Anordnung der Musterung entspricht ganz jener der Gewandstoffe des genannten Jahrhunderts.«

Herr Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Bode bemerkt in seinem Buch »Vorderasiatische Teppiche«, daß ähnliche Teppiche sich außerdem noch auf einer Reihe von Bildern aus dem Anfang des 15. und aus dem 14., vereinzelt sogar aus dem Ende des 13. Jahrhunderts finden. Diese bestätigen die frühe Datierung dieses Teppichs. Ein solcher Teppich befindet sich z. B. auf Fra Angelicos großem Madonnenbild, welches 1438 gemalt wurde, auf einem Gemälde von Giovanni di Paolo und so fort. *Franz Richter.*

Der **Delegiertentag der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft,** der am 27. und 28. April in Dresden versammelt war, hat **Franz von Defregger** zu seinem 70. Geburtstage zum Ehrenmitglied der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft ernannt. Die Reformbewegung der deutschen Kunstgenossenschaft soll, nach einer Mitteilung des Vorstandes in Dresden, durch einschneidende Beschlüsse wenigstens teilweise zu einem erfreulichen Abschluß gekommen sein. Vertreten waren am Delegiertentag 12 Lokalgenossenschaften. Ein zwangloses Künstleressen beschloß den Delegiertentag.

The Vasari Society in London beabsichtigt eine Sammlung von Handzeichnungen alter Meister herauszugeben, die sowohl den Liebhabern als den Fachgelehrten bedeutendes Material zum Studium bieten wird. Man will mit den Handzeichnungen, die sich in britischen, teils öffentlichen, teils privaten Sammlungen befinden, beginnen. Die Reproduktionen werden von einem kritischen Text begleitet sein. Im ersten Jahre sollen Handzeichnungen von folgenden Meistern reproduziert werden: Pisanello, Jacopo Bellini, Piero di Cosimo, Leonardo da Vinci, Tizian, Montagna, Pontormo, Veronese, Timoteo Viti, Guardi, Lucas von Leyden, Hans Holbein I. und II., Ambrosius Holbein und Rubens. Für den Preis von 21 Mark jährlich kann jeder Mitglied dieser Society werden.

Die **internationale Kunstausstellung in Venedig** wurde durch den Herzog von Genua, in Gegenwart des Ministers Tittoni, der Vertreter des Senats und der Kammer eröffnet. Zahlreiche deutsche Künstler wohnten der Eröffnungsfeier bei.

In **Moskau** plant man die Errichtung eines **Kaiserlichen Museums** der schönen Künste zum Gedächtnis des Zaren Alexander III.; dasselbe soll in seinem Aufbau dem Pantheon ähnlich werden.

In der **Sebalduskirche in Nürnberg** wurden bei Restaurationsarbeiten wiederum alte interessante Wandgemälde von bedeutendem kunsthistorischen Werte aufgedeckt.



Bestattung der heiligen Katharina, von Luini. Brera. (Aus Band XXVII: Gosche, Mailand.)

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 25. 19. Mai

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

DIE PARISER SALONS

Der diesjährige Salon der Société nationale ist vielleicht nicht schlechter, aber gewiß nicht besser als seine unmittelbaren Vorgänger. Ich wüßte nicht, welchen neuen und guten Namen ich hervorheben könnte, es sei denn der des Spaniers Claudio Castelucho, auf den ich schon bei der Besprechung der Ausstellung der Unabhängigen aufmerksam gemacht habe und der jetzt drei lachende Weiber zeigt, die an Lebendigkeit der Auffassung und an kräftiger Pinselführung mit Frans Hals wetteifern, koloristisch aber auf ganz modernem Boden stehen und jenen spezifisch spanischen Zug besitzen, den man in Velasquez, Goya und bei den Neueren sehr verschandelt in Zuloagas und Angladas Malereien findet. Um gleich diese beiden zu besuchen: Zuloaga hat drei große Bilder ausgestellt, drei junge spanische Mädchen auf dem einen Bilde, die an violetter und grüner Haut wieder das Menschenmögliche leisten und die charakteristische Häßlichkeit bis aufs äußerste treiben. Ein Stierkämpfer, der einem bremischen Sammler gehört, ist ein gutes und bezeichnendes Stück, aber ich glaube von Jahr zu Jahr weniger, daß dieser Maler für die Jahrhunderte malt. Vielmehr vermute ich, daß man uns in dreißig Jahren wegen dieser Zuloagamode auslachen wird. Die verdiente Bewunderung, die seine ersten, in Paris gezeigten Bilder fanden, hat ihn in eine Manier getrieben, die anfängt, unausstehlich zu werden. Nicht viel besser steht es mit Anglada. In dem Bemühen, immer prächtiger und herrlicher in der Farbe zu werden, hat er in diesem Jahre ein Bild ausgestellt, aus dem kein Mensch klug wird; im Katalog steht, daß es ein spanischer Hahnenmarkt ist, und mit Hilfe dieser Erklärung kann man denn auch einen Käufer, einige Marktweiber und eine große Anzahl buntbefiederter und rotbekämmter Hähne entdecken. Als orientalischer Teppich wäre die Sache ausgezeichnet, als Gemälde ist sie ein schillerndes Bilderrätsel. Übrigens hat Anglada das sehr umfangreiche Gemälde mit einem Glase bedeckt, und das ist ein kleiner Trick, der Beachtung verdient. Selbst das sogenannte farblose Glas ist gleichsam eine harmonisierende und ausgleichende Patina, die man über ein Bild legt, und die schreiendsten und mißtönigsten Farbenkontraste können durch dieses einfache Mittel in Einklang gebracht werden. Ich habe gesehen, wie durch ein blaues Glas eine im schreiendsten Sonnenlichte dastehende Landschaft in die sanfteste und harmonischste Mondscheinszenerie verwandelt wurde. Aber das sind Kniffe, die sich ein Künstler auf den Ausstellungen nicht gestatten sollte. Herr Anglada sollte seine Bilder ohne Glas zeigen, damit wir sehen, was er gemalt hat, nicht aber, was die Glasdecke aus seiner Malerei macht.

Die räumlich größte und auch vielleicht die interessanteste Arbeit im Salon ist ein Teil des Plafonds, den Besnard für das Französische Theater malt. Besnard ist so oft als Maler des Lichtes und seiner Wirkungen gefeiert worden, daß er darüber unmöglichen Zielen zugetrieben wird. In seinem Plafond will er ganz einfach die Sonne selbst malen. Nun ist das nicht so schwer, wie es auf den ersten Blick scheint. Ein paar Jahre lang stellte ein Däne namens Schönheyder-Möller regelmäßig sechs oder sieben Bilder in der Société nationale aus, und auf jedem dieser Bilder war die Sonne so geschickt gemalt, daß dem Hinschauenden die Augen wehtaten. Untersuchte man die Sache näher, so entdeckte man, daß der Mann zunächst mit dem Zirkel einen Kreis schlug, den er ganz weiß ließ, dann folgte Hellgelb, Orange, Lila, Blau, Grün, Violett, und zwar nicht mehr in vollen Kreisen, sondern in flimmernden Flecken, und endlich kam dann das eigentliche Bild, die Waldbäume nämlich, durch deren Laub die Sonne schien. Genau nach diesem Rezepte hat Besnard seine Sonne gemalt, und die Wirkung ist die nämliche: man muß die Augen schließen und kann fünf Minuten lang überhaupt nichts mehr ansehen, so sehr wird man von diesem Lichtquell geblendet. Und wie man bei Schönheyder-Möller die Bäume nicht sah, so sieht man bei Besnard Apollo, seinen Wagen, seine Pferde, seine Musen und die vierundzwanzig »Stunden« erst, wenn sich die Augen erholt haben und entschlossen von der Sonne selbst abkehren. Wenn Besnard seinen Plafond wirklich in dieser Verfassung anbringen läßt, so wird das kein kleines Hallo geben. Indessen wird auch hier die gesegnete Patina der Zeit helfen, sie wird alles mildern und harmonisieren, und in zwanzig Jahren wird diese Malerei einfach vollkommen sein.

Dieses Wunder hat die Zeit, der Tabaksrauch und die schlechte Luft für Willettes Parce Domine ge-

wirkt. Willette ist der liebenswürdigste und anmutigste, graziöseste und bezauberndste Zeichner, den Frankreich augenblicklich besitzt, und man hat nicht ganz unrecht, ihn mit Watteau zu vergleichen. Als Kolorist aber ist er durchaus nicht sehr glücklich, und die göldige Harmonie Watteaus ist ihm ganz fremd. Sein jetzt ausgestelltes Parce Domine hängt zwischen vier neueren Bildern, die wirklich nicht schön in der Farbe sind, sondern beinahe gemein wirken. Das Parce Domine aber hat ein Jahrzehnt in einer räucherigen Kneipe gehangen und dort eine Patina-erhalten, die das Bild jetzt wirklich zu einem vollkommenen Meisterwerke macht. Alles, was da zu rot, zu blau und zu grün war, ist zu einem goldigen Braun herabgegangen, eine feine, vornehme Harmonie hüllt das Ganze ein, und vorläufig ist dieses Bild, das uns einst im Chat noir entzückte und das uns jetzt die goldene Maienzeit des Montmartre ins Gedächtnis zurückbringt, das schönste Werk Willettes. Seine gleichzeitig ausgestellten neueren Arbeiten sind wenig vornehm im Ton, so hübsch auch ihre Zeichnung ist, und die allwöchentliche Zeichnung, die der Künstler im Courrier français veröffentlicht, zeigt seine glückliche Eigenart besser als diese Malereien. Hoffentlich werden die dekorativen Arbeiten, die Willette augenblicklich für das Pariser Rathaus ausführt, dem Parce Domine ähnlich.

Von anderen dekorativen Arbeiten in diesem Salon ist nicht sehr viel zu sagen. Drei Maler haben »die Freuden des Lebens« dargestellt: Roll, Prouvé und Dagnaux. Roll macht nichts Schlechtes, aber dieses Gemälde gehört trotz der hellen Harmonie des silbernen Lichtes nicht zu seinen besten Arbeiten. Prouvés Frauen und Mädchen, die sich auf einer sonnigen Wiese tummeln, reihen sich ebenbürtig den vorangegangenen, koloristisch immer interessanten Arbeiten des Künstlers an. Dagnaux hat sein Thema in ganz ähnlicher Weise wie Prouvé behandelt, obschon nicht mit der nämlichen frohen Farbenpracht. Roll wirkt etwas zerrissen, weil er nicht einen einzigen Vorgang, sondern deren fünf oder sechs auf dem einen Bilde darstellt, was trotz dem einheitlichen Silbertone dem Eindruck sehr schadet. Gervex hat eine alte Skizze aus der Zeit, wo er noch stark und talentvoll war, groß ausgeführt und ein gutes dekoratives Bild, zwei Schlächter mit einem Ochsen in der Mitte, für die Mairie des neunzehnten Arrondissements gemalt, Maurice Denis ist mit drei oder vier dekorativen Gemälden erschienen, die ebenso gesucht naiv in der Zeichnung, wie gesucht und falsch in der Farbe sind, Jeanniot hat die »Musik« in familiärer Weise sehr hübsch durch eine Familiengruppe am Klavier dargestellt. Sargents diesjähriges Porträt gefällt mir weit weniger als seine früheren Arbeiten, und es scheint mir, daß er seine starke Begabung nur in diskreten Harmonien zur vollen Wirkung bringen kann. Diesmal will er besonders farbig sein, und sein transparentes helles Grün in grünbrauner Umgebung wirkt trivial und hausbacken. Sehr gute Bildnisse sind da von dem Amerikaner Melchers, grau, hellbraun und dunkelbraun, von seinem Landsmanne Maurer, weiß in grau und weiß und blau in dunkelgrau, von dem Kölner Neven Dumont, graubrauner Grund mit kräftigem Weiß, etwas Rosa, und im Vordergrund ein Gummiball mit außerordentlich gut sitzenden roten, grünen und blauen Flecken, von der Malerin Beckerath, eine Dame in ganz flach gehaltenem weißen Kleide auf dunkelgrauem Grunde, außerordentlich fein und eigenartig, von dem Schotten Austen Brown, braun, weiß und blau von dem New Yorker Ullman, der nur etwas gar zu düster wird.

Wie ich sehe, habe ich bisher fast nur Ausländer genannt, und da das ganz von selbst gekommen ist, schließe ich daraus, daß ohne die Ausländer der Salon eines bedeutenden Interesses entbehren würde, wenigstens was das Porträt anlangt. Noch habe ich außerdem zwei bedeutende ausländische Porträtisten nicht genannt: den Schotten Guthrie und den Irländer Lavery, die allerdings in diesem Jahre nichts besonders Herausfallendes zeigen. Auf der französischen Seite müssen genannt werden: Caro-Delvaille, dessen Bildnis von Madame Rostand sehr manieriert und »modern stilisiert« ist; viel schöner ist das Porträt der im weißen Kleid auf grünseidenem Sofa sitzenden Schauspielerin Jeanne Rolly, und außerordentlich hübsch ist auch das junge Mädchen mit dem Teebrett, worauf die Tassen und besonders die Zitrone so ausgezeichnet gemalt sind, daß man dem Künstler fast den Rat geben möchte, die Figuren in Zukunft beiseite zu lassen und nur noch Stilleben zu malen; Eugen Carrière stellt ein vortreffliches Doppelbildnis aus, worüber man indessen nichts sagen könnte, was man nicht schon über diesen feinen Meister gesagt hätte. La Gandara und Boldini wetteifern miteinander, aus der modernen Pariserin eine Kleiderpuppe aus den Schaufenstern der Rue de la Paix zu machen, und Boldini scheint mir den Preis zu verdienen, denn an seinen Gestalten ist wirklich nichts Lebendiges mehr. Man mag die allerdings erstaunliche Virtuosität der beiden bewundern — und bei Gandara scheint mir mehr als bloße Virtuosität zu stecken —, aber freuen kann man sich doch kaum über diese Abart der modernen Kunst. Dagnan-Bouveret wird im Streben nach Vollendung täglich glatt und glätter und ist schon fast an der Vollkommenheit der Porzellanmaler angelangt, von Carolus Duran wollen wir mitleidig schweigen. Lucien Simons großes Gruppenbild einer im Atelier versammelten Abendgesellschaft ist brillant gemalt, die einzelnen Figuren haben aber etwas Steifes und Hölzernes wie vor dem Photographen, und sein von unten kommendes hartes Licht gibt dem ganzen Bilde erst recht Ähnlichkeit mit einer beim Kalklicht gemachten photographischen Aufnahme.

In der Landschaft muß vor allen der verstorbene Jean Charles Cazin genannt werden, dem man einen eigenen Raum gegeben hat. Neues erfährt man hier allerdings nicht; man wird in der Ansicht bestätigt, daß Cazin in der Wiedergabe sanfter Mondscheinbilder unvergleichlich schön war, während seine Landschaften mit heller Tagesbeleuchtung lange nicht so poetisch und harmonisch sind. Charles Cottet hat

von seiner spanischen Reise Segovia in magischer Beleuchtung der Abendsonne mitgebracht, Maurice Eliot, Le Sidaner, Duhem, Alexander Harrison, Legoût-Gérard, Ménard, Gilsoul, Mesdag, Morrice, Moullé sind gut wie immer, ohne uns etwas Neues zu sagen. Raffaelli dagegen ändert sich nicht zum Vorteil in seinen, verriebenen Pastellen ähnelnden Landschaften, in denen man die alles rund und plastisch machende Luft sehr vermißt; seine früheren Arbeiten sind ungleich schöner als diese letzten Schöpfungen des bekannten Malers. Endlich erwähne ich noch die Winterlandschaften von Thaulow, die Schafherden von Guignard und die Porträts in Pastell von Louise Breslau.

In der Skulptur zeigt Rodin eine schöne Bronzebüste und zwei weibliche Figuren, bei denen das Streben, nur die großen Hauptsachen wiederzugeben und alle Einzelheiten gänzlich zu verschweigen, in der bekannten Art des Künstlers bis zur äußersten gefährlichen Grenze gebracht wird. Bartholomés Adam und Eva sind kaum mehr als eine gute Schularbeit und stehen jedenfalls stark hinter früheren Arbeiten des Meisters zurück. Injalberts Vase mit Satyrn und Nymphen ist sehr gut, erinnert aber etwas stark an Dalou, Clodion und im allgemeinen an die Künstler, die unter Ludwig XIV. die französischen Parke mit Skulpturen schmückten. Auch Charpentiers großes Relief »Die glückliche Familie« gehört nicht zu den besten Sachen dieses Künstlers, der jetzt nach dem Tode Meuniers das Denkmal für Emile Zola vollenden wird. Übrigens sind auch zwei Arbeiten von Meunier da, ein halblebensgroßer sitzender Bergmann und eine Bronzebüste, beides gute, aber für Meunier nicht gerade hervorragende Skulpturen. Die Büste Renans von José de Charmoy wird den klerikalen Feinden Renans großes Vergnügen machen: ein scheußlicher Speckklumpen, drei Doppelkinne, eine Fettschwulst über der anderen, woraus blinzelnde Schweinsaugen hervorlugen, und das in kolossalem Maßstabe! Selbst wenn Renan wirklich so ausgesehen hat, durfte der Künstler in diesem Falle ungeniert etwas idealisieren, sintemalen ein solches Denkmal nicht dem äußeren, sondern dem inneren Menschen, nicht seiner Nase und seinem Doppelkinn, sondern seinen Gedanken gilt. Ausgezeichnet sind die kleinen Katzen von Steinlen, sehr lebendig und ausdrucksvoll die kleine Statuette von Carabin, eine Beobachtung von der Prozession in Echternach, wo der Künstler sah, wie ein epileptisches Kind der Mutter das Gesicht zerfleischte, ihr den Hut vom Kopfe riß, die Haare ausraufte, ohne daß die Gläubige sich in ihrer frommen Handlung irremachen ließ. Der Vorfall eignet sich vielleicht mehr für die Literatur als für die Skulptur, Carabin aber hat ihn mit so packender Wucht veranschaulicht, daß das spannenlange Figürchen in dramatischer Größe wirkt. Sehr gut ist auch der für eine romanische Kirche bestimmte Entwurf eines Grabmales von demselben Künstler. Viele Namen, die Nennung verdienten, sind wieder, wie das nicht anders möglich ist, wenn mehr als zweitausend Künstler ausstellen, übergangen worden, indessen muß ich doch noch den Deutschen Rudolf Bosselt nennen, der eine ganze Sammlung höchst eigenartiger, stilvoller und vollendet schöner Plaketten ausgestellt hat. Jedenfalls sind diese Arbeiten in Deutschland längst allgemein bekannt. Hier in Paris sind sie neu, und ich verzeichne ihr Erscheinen mit um so größerer Genugtuung, als gerade auf dem Gebiete der Plakette die Franzosen bisher den Deutschen weit überlegen waren. Bosselt kann sich getrost neben Charpentier und Roty sehen lassen, ganz besonders was seine dekorativ stilisierten Plaketten anlangt.

Treten wir nun durch die Verbindungstür in den Salon der Artistes français, der für das Volk von Paris, wie für das Tout Paris immer noch der einzige »Salon« ist. Vielleicht irre ich mich, aber ganz so öde und langweilig ist er mir in den zehn Jahren, wo ich ihn kenne, nicht vorgekommen. Er ist ja immer ein Ozean von Mittelmäßigkeit und akademischer Langeweile, aber der Inseln pflegten doch gewöhnlich mehr zu sein als in diesem Jahre. Vielleicht gibt es heuer ebensoviele Inseln wie früher, aber selbst die Inseln werden langweilig. Das schlimme ist, daß heutzutage ein begabter Künstler von den Händlern gezwungen wird, sich selbst immer wieder zu wiederholen. Hat er mit einer Mondlandschaft Glück gehabt und ist er dadurch berühmt geworden, so darf er hinfort nur noch Mondlandschaften malen, denn kein Mensch würde etwas anderes von ihm kaufen. Henner, Pointelin, Henri Martin, Harpignies, Humbert, auch Bonnat, Ferrier, Cormon, selbst Detaille und Bouguereau sind talentierte Leute, und wo ihre Farbe mißfällt, muß man doch ihre Zeichnung bewundern — aber das kann man nur, wenn man sie zum erstenmale sieht oder wenn man nur alle zwanzig Jahre ein Bild von ihnen sieht. Wo man aber gezwungen ist, jedes Jahr regelmäßig je fünf oder sechs Bilder von hundert oder zweihundert Leuten zu sehen, die seit Jahren auf der nämlichen Stufe stehen und die weiter nichts tun, als sich selbst kopieren und wiederholen, da muß das Interesse einschlafen, selbst wenn die Stufe eine der höchsten wäre.

Wie erfreulich ist es gerade dann, wenn sich ein Künstler zeigt, der uns jedes Jahr etwas ganz Neues und dieses Neue stets in vollkommener Art bringt! Dieser einzige Künstler ist in den Pariser Salons Charles Hoffbauer. Denn nicht nur die vorhin genannten Größen des alten Salons, auch die Spitzen im neuen Salon, Lucien Simon, Eugen Carrière, Rodin, Zuloaga, wiederholen sich jetzt schon seit einer Reihe von Jahren. Sie sind vielleicht nicht schlechter geworden, aber wir können uns doch nicht beständig an dem nämlichen Bilde begeistern, es sei denn, daß dieses Bild das Meisterwerk aller Meisterwerke sei. Hoffbauer erregte zum erstenmale Aufmerksamkeit mit seinem vor drei Jahren ausgestellten Bilde, das aufrührerische holländische Bauern im Kriege gegen Spanien zeigte. Eine weiße Schneelandschaft, darin Bauernhäuser mit roten Ziegeldächern und eine Schar Sensenmänner, deren farbige Tracht famos dem Weiß und Rot angepaßt war. Im vorigen Jahre kam

dann ein Bild von ihm, das vom französischen Staate gekauft wurde und jetzt im Luxembourg hängt: eine Szene aus einem modernen Kriege, nach der Schlacht, graue Landschaft, zerschossene Bäume, tote Pferde und Soldaten, im Vordergrunde ein angeschossener Schimmel, auf dessen Rücken ein toter oder totwunder Soldat hängt. Das Ganze außerordentlich ergreifend und packend in der Stimmung und ausgezeichnet in der Farbe, rote Uniformen in graugrüner Landschaft. Also durchaus verschieden von seinem ersten Bilde. Jetzt kommt er wieder mit etwas ganz anderem, das in seiner Art wiederum ausgezeichnet ist: auf dem flachen Dache eines New Yorker Hotels sitzen am Abend beim Scheine des Mondes und der elektrischen Lichter zwei Herren im Frack und zwei Damen in Balltoilette beim Souper, die Wolkenkratzer, deren Fenster zum Teil beleuchtet sind, ragen am Himmel auf, elektrische Scheinwerfer senden ihr fahles Licht über die Dächer und Hausmauern, das Ganze ist gebadet in einem bleichen Scheine miteinander kämpfender Lichter. Im alten Salon ist das ohne jeden Zweifel das interessanteste Bild, und ich glaube, daß es überhaupt das beste Pariser Bild des Jahres ist.

Was ich nach Hoffbauer noch nennen könnte, weiß ich wirklich nicht. Wozu soll es dienen, wenn ich Ihnen von dem großen dreiteiligen Bilde erzähle, das Detaille für das Pantheon gemalt hat und das dieses große buntscheckige Bilderbuch des französischen Ruhmes in der trivialsten und unkünstlerischsten Weise vervollständigen wird? Was soll ich von den Bildnissen Bonnats, Ferriers, Cormons erzählen, was von Bail, Henner, Hebert, Humbert? Steigen wir lieber hinunter zur Skulptur, wo freilich auch nicht sehr viel zu sehen ist. Wenn ich den »Sommer« von Hippolyt Lefebvre genannt habe, eine moderne Frauengestalt mit breitem Strohut, den Sonnenschirm in der Hand, ist auch hier ungefähr das Wichtigste erwähnt. An langweiligen Denkmälern und nicht weniger langweiligen nackten Damen, denen man nach Belieben irgend einen mythologischen oder allegorischen Namen gibt, ist natürlich kein Mangel, ebensowenig an mittelmäßigen, schlechten und auch guten Büsten, aber nichts packt uns, hält uns fest, zwingt sich uns auf. Es mag sein, daß die Skulptur besser ist als die Malerei, aber auch hier überwiegt die akademische Langeweile dermaßen, daß der Besucher erleichtert aufatmet, sobald er die Halle verlassen hat und wieder die frische Luft der Champs Elysées schöpft, wo Bäume grünen und Vögel zwitschern. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

VI. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG

Am 26. April fand unter den üblichen Feierlichkeiten die Eröffnung der Ausstellung statt. Daß man auswärts solche für wichtig hält, bewies die große Anzahl bedeutender Künstler der Gegenwart, welche der Feier anwohnten. Die Ausstellung zeichnet sich vor den vorangegangenen dadurch aus, daß die Räume, welche die Kunstgegenstände der verschiedenen Nationen enthalten, jedesmal von abgeordneten Künstlern einer jeden Nation ausgeschmückt wurden, sowie die Säle der italienischen Provinzen von den hervorragendsten Künstlern dieser ihre Dekoration erhielten. Die Einheit ist nicht wesentlich gefährtet worden, denn allüberall begegnen wir gleichmäßig dem übertriebensten Luxus der Ausstattung. Vor lauter eleganter Ausstattung mit Tischen, Stühlen, Blumenvasen und Fontänen usw. kommt man erst nach und nach dazu, die Ausstellungsobjekte selbst zu würdigen. Diese überfeine Ausstattung widerstrebt dem Ernste der Kunst. Doch ist ja diese selbst an einem Punkte angelangt, wo in vielen Fällen aller Ernst aufhört. Mehr als je macht sich der schreiende Kontrast fühlbar zwischen diesem überfeinen Luxus und der oft entsetzlichen Roheit der Technik des Ausgestellten: Sind doch die Wände der ungarischen Abteilung eitel Gold! Eine solch pomphafte Fassung dürfte nur Juwelen umschließen. Wenn dagegen solche Ausstattung eine Veredelung der Technik zur Folge haben sollte, so sei sie mit Freuden begrüßt und möge überall Mode werden.

Am wenigsten leidet die *deutsche Abteilung* unter der erwähnten Übertreibung. Gabriel Seidl hat es verstanden, etwas zu schaffen, was mustergültig für kleinere Ausstellungsräume werden dürfte. Große Vornehmheit der Formen, was leider von den Bildern der Mehrzahl nach nicht gerühmt werden kann. Der letzte Rest von Vornehmheit, von edler Empfindung ist abgestreift. Man malt meist nur noch große Skizzen. Um jeden Preis sollen die hingebürsteten Farbenmassen Genialität dokumentieren.

Von den in Deutschland am meisten geschätzten Meistern nennen wir v. Uhde, L. Dettmann, C. Herterich, Slevogt, Stuck, Graf Kalckreuth, H. Zügel (mit einer ganzen Reihe von kleineren Studien) und O. Greiner. Die Leistungen der genannten Künstler sind an dieser Stelle so oft und zum Teil sehr eingehend gekennzeichnet worden, so daß wir sie diesmal, ohne ihnen nahe zu treten, übergehen können.

Der einfachste aller Säle ist der *englische,* alles einfach grau in grau, vier dekorative Wandgemälde von Brangwyn sind der einzige Schmuck; die hölzernen, erschreckend eckigen, ungepolsterten Bänke nicht sehr einladend. Auf den ersten Blick nüchtern, wird uns bald gewahr, daß dieser Raum die feinstgestimmtesten Gemälde birgt, wie das große Frauenporträt von Greiffenhagen, die Daphne von Hacker, oder die Stimmungslandschaften von East. Anderen bedeutenden englischen Bildern begegnen wir in den internationalen Sälen, z. B. dem bedeutenden Bilde von B. Shaw: »Amor als Welteroberer« oder den feinen Porträts von Lavery. Auch einem kleinen Bilde von Watts: »Endymion« gebührt Aufmerksamkeit. Der von den *Schweden* dekorierte Saal empfängt uns mit einem wahren Strom an Helligkeit und Licht und feiner Dekoration. Es fallen zunächst Zorns prächtige Gemälde auf, besonders eine kleine Nackte, welche sich leuchtend wie eine Perle auf weißer Leinwand wälzt, eine weitere Nackte im Schatten

einer Tanne, andere vortreffliche Aktstudien dagegen gehören nur ins Atelier; erfreulich einiges prächtig Landschaftliche und dann eine ganze Serie von Zorns meisterhaften Radierungen. Genannt müssen werden eine ganze Reihe der bekannten liebenswürdigen Aquarelle Larsons. — Die *Franzosen* haben ihren Saal mit raffinierter Pracht ausgestattet. Das Licht wird fein abgetönt durch ein großes Glasdeckengemälde, eine farbenprächtige Allegorie von Besnard. Durch vortreffliche Bilder sind vertreten: Besnard, Bildnis Rodins, Delvaille, Cottet, la Touche, Monet, Pissaro und eine ganze Reihe geistreicher Radierungen. — Die *spanische* Abteilung hat als Hauptbild: Segelflicker von Sorolla y Bastida, wie immer voller Sonne, Luft und Licht, eine ganze Reihe der bekannten Farbenexperimente von Anglada, eine große Volksszene von Bilbao. Die »Sklavin« von De la Gandara, zwei Gemälde von Zuloaga in bekannter furchtbarer Einfachheit; von Jimenez ein älteres Bild (aus der Sammlung Young in London): »Im Vorzimmer des Ministers«. — *Holland* hat außer einer Anzahl guter Bilder eine reiche Sammlung von Radierungen ausgestellt, wie denn überhaupt diese Ausstellung reicher als sonst mit Schwarz und Weiß bedacht ist. Unter den Gemälden ragt das Bildnis Krügers hervor von Therese Schwartze. Von Israels sehen wir ein vortreffliches großes Bild: Mutter und Kind, eine Familienszene (Sammlung Young, London). — Eins der besten Bilder der *amerikanischen* Gruppe ist das große Abendmahl von Melchers. — *Österreich* ist kaum vertreten, wogegen *Ungarn* mit dem bekannten Bilde von Munkacsy: »Verbrecher in Arrest geführt« vom Jahre 1873 prangt, um den Beweis zu liefern, wie man damals in München zu malen wußte, und ebenfalls aus Staatsbesitz hervorgeholt einige gute Sachen von Ferenczy. — Wie zu erwarten, ist *Italien* sehr zahlreich und gut vertreten. Zuloaga, andererseits Deutsche und Schweden haben Schule unter ihnen gemacht. Doch ist ihnen ihre Farbe noch nicht ganz abhanden gekommen, obgleich sie es mit wunderbarer Geschicklichkeit verstehen (besonders die Venezianer), sich der zuweilen herrschenden Mode anzupassen. Manche der Unbedeutendsten hat die Jury aufgenommen, nur weil sie die Kunst verstanden, sich selbst zu verleugnen. Unter den für uns erfreulichen *Venezianern* treten die Arbeiten Ciardis (Vater und Sohn), Bezzis, des M. Bortolozzi, die drei prächtigen Männerbildnisse Milesi's (Papst Pius X., Graf Grimani, Carducci) glänzend hervor. Ein ergreifendes Bild von S. Rota, L. Nono, und die Farbenexperimente des E. Tito sind nicht zu vergessen. Von eigentümlichem Schönheitszauber sind die allegorischen weiblichen Gestalten von Laurenti, in großer Ausführung, für den Fries eines großen Saales in Padua bestimmt. Unter den *Bolognesen* muß der in Paris lebende Boldini genannt werden mit dem Bildnisse Whistlers und ein glühender Sonnenuntergang von Zanetti-Zilla. *Piemont* tritt uns aufs vornehmste entgegen. Ein schöner Wandbrunnen ziert den Saal (von Rubino). Das große Bildnis der Prinzessin Laetitia gereicht ihm überdies zur besonderen Zierde (von Grosso). Vortreffliche Tierstücke Delleanis reihen sich an. Hochinteressant trotz der sonderbaren Technik die Gemälde von Tavernier in ihrer frischen, fröhlichen Leuchtkraft. Eines der schönsten Stücke der ganzen Ausstellung ist ein Damenporträt in ganzer Figur stehend, grau in grau, von Ferro.

Unter den *Lombarden* tritt besonders hervor der innige feine Mentessi, Morbelli mit einem Nachtidyll in seiner unbegreiflichen Technik. *Toskana* im ganzen freud- und farblos, mit Ausnahme der Reihe von Bildern Nomellinis in sehr forcierten Effekten. De Carolis erinnert in seinen Musen an der kastalischen Quelle an frühere bessere Zeiten der Kunst. Die *neapolitanischen* Maler verraten sich nur als solche in wenigen Bildern, z. B. in der Conca d'oro des De Maria Bergler und in dem Golfe von Palermo von Lajacono. Der *römische* Saal, auch diesmal einer der schönsten, mit der geschmackvollen Fontäne Apollonios, wird durch das große Tiberbild Carlandi's geschmückt. Nichts außer diesem in der ganzen Abteilung hat einen großen Zug und ließe ahnen, daß diese Gemälde in der »ewigen Stadt« entstanden seien.

Die größte Verlegenheit bereitet heutzutage dem Berichterstatter die *Skulptur* von heute, welche in den meisten Fällen dem innersten Wesen dieser hohen Kunst Hohn spricht. In riesigen Skizzen aller Art sucht man dadurch genial zu erscheinen, daß man nach dem Vorbilde Rodins Ungeschlachtes, noch halb in der Materie steckendes, sich von dieser losringend, gibt. Es sind unter diesen Sachen oft die geistreichsten, wie z. B. die ganze Separatausstellung Bistolfis, die große Gruppe des Venezianers de Lotto (der in seinem reizenden Dornauszieher jedoch auch dem wirklich Plastischen gerecht wird), die Gruppe des E. Cadorin und vieles andere bei all den hier vertretenen Nationen. Alle dargestellten Frauengestalten sind schwer krank, sehnen sich nach Befreiung, nach Luft und Licht, und scheinen an hysterischen Anfällen zu leiden. Von klarer schöner Durchbildung der Form ist selten die Rede. Werke wahrhaft plastischer Natur, wie der Fechter vom Brunnen in Breslau von Hugo Lederer, sowie der Petrarca von Lorenzetti, Zanardellimonument von Ximenes sind Seltenheiten, welche mit Opplers Fischer und Fischerin (Büsten) und den beiden Gruppen Mutter mit Kind von Ximenes und der von Seiner Majestät dem deutschen Kaiser gekauften Frauenbüste von Jerace zu den Glanzpunkten der hier ausgestellten Plastik gehören. — Unter den kleineren Sachen in Bronze ist einiges ganz Ausgezeichnete wie z. B. die um ihr totes Kind klagende Mutter von Bartolomé und besonders in der deutschen Abteilung von Hahn, Hugo Kaufmann und anderen. Reizend schön ist eine winzig kleine in Holz geschnitzte Büste einer Alten von A. Zorn und ebenfalls in Miniaturplastik ein kleines nacktes, tanzendes Mädchen, in Holz geschnitzt von Erikson; beide in der schwedischen Abteilung. Eine Eva von dem Spanier Macrobes und eine kauernde jugendliche Nymphe von dem Engländer W. John. — Die Holzbildhauerei diesmal fast gar nicht vorhanden und nur durch einen Blumen-

tisch mit den Allegorien der vier Jahreszeiten von V. Cadorin vertreten. — Auffallen muß es, daß Österreich die Ausstellung kaum beschickt hat. Wir begegnen nur den Namen Carl Leopold Müller, v. Ehrmanns und einigen wenigen anderen. Wie immer ist unter den landschaftlichen Gemälden dieser Ausstellung manches sehr Hervorragende; dagegen unter den Figurenbildern auch nicht eines, welches nach irgend einer Richtung hin überwältigend oder ergreifend den Besucher fesseln oder sich einen Platz in dessen Erinnerungsvermögen dauernd erobern könnte. Ich spreche hier nur von den neuesten Schöpfungen, nicht von hier befindlichen Bildern, die vor 30 und 40 Jahren gemalt sind und einen Weltruf erlangt haben.

AUG. WOLF.

PRIVATER KUNSTBESITZ IN WIESBADEN

Wiesbaden hat eine aus Privatbesitz zusammengebrachte Ausstellung eröffnet. Entgegen einem früheren Plane, der auf eine lokale kunsthistorische Leihaustellung hinzielte, hatte man sich noch in letzter Minute entschließen müssen, wegen einer zu großen Beteiligung von der alten Kunst für dieses Jahr ganz abzusehen. Die Eröffnung der wohlgelungenen Ausstellung, in der allerdings von irgend einer Ordnung nach künstlerischen oder chronologischen Gesichtspunkten nicht die Rede sein kann, fand am ersten Sonntag im Mai statt.

Am stärksten ist natürlich, entsprechend dem konservativen Lokalgeschmack der Rheinländer, die alte und junge Düsseldorfer Schule vertreten, Hasenclever mit einem alle Vorzüge der gediegenen alten Schule aufweisenden männlichen Porträt, F. Th. Hildebrand mit einem altväterlich holdseligem Frauenbildnis, Camphausen mit einem kleinen Bilde Friedrichs d. Gr. Ein feines Mädchenköpfchen von Ferdinand Sohn (Besitzerin Frau Naumann-Renier) mutet trotz scharf umrissener Zeichnung merkwürdig modern an. Lessing, Schirmer (Konsistoriatpräs. Dr. Ernst), Vautier und die Achenbachs fehlen natürlich nicht. Der Schirmer ist ein feines Stück und A. Achenbachs »Fischerdorf bei Vollmond« (Dr. Heintzmann) gehört zu den besten Schöpfungen des Meisters. In Dücker, Gude und dem Holländer H. W. Mesdag, den man hier unwillkürlich zur Konfrontation heranziehen muß, hat die Ausstellung ein interessantes Dreigestirn der Marinemalerei vereinigt. Von ausgezeichneter Qualität sind auch zwei Winterlandschaften Munthes (Dr. Heintzmann und Dr. Hagemann). Ein Studienkopf von Gebhardt (Dr. Fleischer) ist eines der interessantesten kleineren Arbeiten dieses eigenartigen Künstlers. Scharf und herb im Kontur, charakteristisch für den von Gebhardt so eigenartig nachempfundenen Thesenstil der Reformationsepoche. Im gleichen Besitz befindet sich noch ein »Frühling« von Oeder, mit allen Mitteln subtilster Technik auf eine weiche, duftgraue Stimmung abgetönt. In lebhaftesten Gegensatz dazu tritt Dirks »Verschneiter Hafen« mit seinem bunten Farbenakkord und Gerhard Janssen mit famosen Bohèmetypen. Schreuers Rokokoversunkenheit, Nikutowskis Architekturlyrik und Liesegangs echt niederrheinischer Lokaltimbre schließen den Düsseldorfer Kreis.

In die übrige Gesellschaft ist schwer Ordnung zu bringen. Man muß sie in ihrem wunderlichen Nebeneinander auf sich wirken lassen. Zwei Feuerbachs flankieren ein in wattiges Samtgrün und rot gemaltes »Dachau« von Keller-Reutlingen. Namentlich die »Römerin« (Bes. C. Helmrich), Feuerbachs schönes Iphigenienmodell, prägt sich einem als etwas unvergeßlich Schönes ein. Sie allein ist einen Besuch der Ausstellung wert. Um sie herum tummelt sich etwas ältere Kunst kleineren Formates, ein typischer Veit, ein guter Chodowiecki und der Abwechslung halber ein Lenbachscher Studienkopf von guter Qualität. Unter den älteren Stücken paradiert eine äußerst delikat gemalte Porträtgruppe von Lawrence (Frau A. Mandl), ein vorzüglicher Graff (Dr. Wichern) und Diaz mit zwei herrlichen Werken. Besonders die »Waldlandschaft« (Durlacher), ein echtes Stück Wald von Fontainebleau mit jener für Diaz typischen satten, goldigen Tiefe zwischen den Stämmen, ist von bestrickendem Reiz. In ihre Nähe hätte der »Sonnenuntergang« (W. Laaff), ein kleines pointillistisches Bijou von Camille Pisarro, gehört, das etwa den Ausgang jener Richtung markiert, an deren Anfängen sich Diaz beteiligte.

Von Knaus fesselt ein emailfein gemalter Mädchenkopf von 1863 (Prof. Pagenstecher), sowie ein Bildnis eines sitzenden Mädchens in Weiß (Regierungsrat Müller), von Baisch ein gutes Schmalbildchen, Tierstück, und das große wirksame »Krevettenfänger«. Ganz brillant ist das »Jungvieh« von Braith (Prof. Pagenstecher). Zügel interessiert durch zwei Tierstücke, beide Schafherden darstellend. Das eine von 1891 verrät den französischen Einfluß, unter dem Zügel einst stand, das andere von 1905 zeigt den Künstler in seiner neuesten Phase, in der die frühere fleckige Lichtgebung zugunsten einer breiteren einheitlichen Massenwirkung in Form und Farbe überwunden ist. Von Stuck, Samberger und der lenbachisierenden Tini Rupprecht, an älteren Landschaftstypen wie Wenglein oder Voltz und dem alten Ed. Schleich vorüber, führen uns Preller und Rottmann wieder in romantische Gefilde. Von ihnen wenden wir uns zu *Lugo,* dem letzten Romantiker unserer nüchternen Zeit. Seine vier Landschaften bilden neben dem Feuerbach den Clou der Ausstellung. Von dem »Sommer« (Prof. Pagenstecher), dieser üppigen wogenden Wiese und der mächtigen Baumgruppe im Hintergrund, wo ein Paar, von dem rauschenden Reigen der Sommerstimmung hingerissen, sich willenlos in die Arme sinkt, kann man sich schwer trennen. Auch die »Schwarzwaldlandschaft« mit ihrer süßtraurigen Hirtenpoesie, die Sehnsucht weckende »Abendstimmung« (Neff) und der arkadische »Sommertag« (Bergmann) mit seinen Thomareminiszenzen sind von unvergleichlichem Reiz. In dieser Nähe wagt man nur noch den freilich ganz anders gearteten Kalckreuth zu nennen, dessen herbgezeichnetes Bildnis eines Landmädchens eigenartig packt. Um noch kurz das Beste herauszugreifen, wollen wir noch Canal, Buttersack, Baum, Schreyer und M. Liebermann erwähnen, letzteren mit einer famosen Stallszene (Alois Mayer) und einem meisterhaften Pastell; ferner Dill mit Arbeiten seines früheren Stiles, den Wiener Schuch mit warmblütigen »Pfingstrosen«, L. v. Hofmann mit flotten Studien und einem »Armide« benannten glühenden Farbenaufschrei. Ein paar erlesene Holländer, Israels, Valkenburg, Schampheleer, die Pointillisten Signac und Nibbrig (Dr. Koch) repräsentieren würdig das Ausland. Schließlich dürfen wir an den hiesigen Künstlern nicht vorübergehen, den gediegenen Porträtisten Kögler, Watzelhan und Kossuth und dem feinsinnigen Stimmungslyriker Hans Völcker, dessen »Im Watt« (A. Mayer) mit seinen leichten über mattgrünem Land hinfliehenden Wolken zu den besten modernen Leistungen dieser Art gehört. Ebenso ist auch der »Gutshof im Mondschein« von einer vollendeten Geschlossenheit der Stimmung und vor dem kleinen »Morgentau« (Hessenberg), einem wunderbaren Wiesenausschnitt, wo nasses Spinnweb schier greifbar an den Halmen zittert, fragen wir uns vergeblich, warum Völckers Name über Wiesbaden hinaus noch so wenig bekannt ist.

M. ESCHERICH.

NEKROLOGE

In Dresden verstarb der **Bildhauer Karl Herrmann Ebler**, Professor der Königl. Akademie der bildenden Künste daselbst. In den Anlagen der Bürgerwiese steht von ihm eine Gruppe »Zwei Mütter«, die 1899 auf der internationalen Kunstausstellung in Dresden Aufsehen erregte.

In Breslau starb der als Porträtist geschätzte Maler **Otto Kreyher**. Er war 1836 geboren und 1859 nach Breslau gekommen, wo er eine reiche Wirksamkeit entfaltete.

SAMMLUNGEN

Das herzogliche Museum in Braunschweig versendet einen Nachtrag zu »H. Riegels Gemäldesammlung von 1900«, der aus der Feder des jetzigen Direktors P. J. Meier stammt. Der Nachtrag sucht dem gegenwärtigen Stande der Forschung Rechnung zu tragen und gibt zugleich bei einer großen Anzahl von Bildern neue Benennungen, die zum Teil schon vor Jahrzehnten, freilich ohne bisherige Berücksichtigung, von anderen Forschern vorgeschlagen waren. In verschiedenen Fällen sind die Namen von Malern älteren handschriftlichen Verzeichnissen entnommen worden.

Die **Gemäldegalerie im Kaiser Friedrich-Museum** zu Berlin ist dieser Tage um zwei hervorragende Werke bereichert worden. Die Altarflügel mit Szenen aus der Legende des hl. Bertin von Simon Marmion, die aus dem Besitze Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Wied erworben sind, sind im Kabinett der Altniederländer aufgestellt; eine Madonna in ganzer Figur von Hans Memling wurde der Thieme-Sammlung hinzugefügt.

DENKMÄLER

In **Rom** ist nur wenige hundert Schritte vom Goethe-Denkmal durch den Ausschuß der französisch-italienischen Liga das **Victor-Hugo-Denkmal** des Bildhauers Palez eingeweiht worden. Victor Hugo ist auf einem Felsen sitzend und in die Weite blickend dargestellt, die linke Hand ruht auf der Leier, die rechte ist auf der Brust unter dem Rock verborgen. Eine zerbrochene Kette liegt ihm zu Füßen, ein Löwe kauert hinter ihm. Das Kunstwerk zeichnet einfache Größe und Natürlichkeit, verbunden mit einer harmonischen Linienführung, aus.

Da die **Errichtung des Pariser Beethovendenkmals** auf dem Trocaderoplatze nicht genehmigt worden war, so hat der Ausschuß darum nachgesucht, es als Gegenstück zum Standbilde La Fontaines aufstellen zu dürfen. Der Entwurf zum Denkmal ist fertig. Beethoven ist auf einem Steinsockel liegend dargestellt. Dieser ruht unter einer Kuppel, die von vier geflügelten Figuren getragen wird. Die allegorischen Figuren stellen dar: Die Eroica, die Sonate pathétique, die Neunte Sinfonie und die Mondscheinsonate.

In Moret soll ein **Denkmal für Alfred Sisley** errichtet werden. Französische Künstler haben sich vereinigt, um diesen Plan durchzuführen. Dem Komitee gehört auch der Deutsche Paul Höniger an.

Eine Kolossalstatue **Petrarcas** von Carlo Lorenzetti, in Bronze ausgeführt ist im Münzpalast zu Venedig enthüllt worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Über das **Prachtstück der neuen Ausgrabungen** von Professor Rudolf Herzog-Tübingen im Asklepieion von Kos, die einen überlebensgroßen Marmorkopf darstellt, lesen wir im Jahresbericht des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institutes das Folgende: Die Erhaltung des von einer Statue weggebrochenen Kopfes ist vorzüglich, das Gesicht ganz unverletzt. Nur der obere Teil des Helmes über der Stirn, der besonders angesetzt war, fehlt. In der glatten Ansatzfläche steckte noch der Bronzedübel. Die Züge scheinen auf den ersten Anblick ideal, zeigen aber doch viel Individuelles und passen mit der Kopfhaltung am ehesten zu den Porträtzügen Alexanders des Großen. Der auf die üppigen Locken gesetzte leichte Helm einerseits, die halb melancholisch leidenden, weichen, halb trotzig energischen Linien des Gesichts anderseits, machen die Deutung auf einen Gott oder einen zu Kos in Beziehung stehenden Heros schwer. Wir haben ihn daher vorläufig als idealisierten Alexanderkopf bezeichnet. Er ist von Meisterhand ausgeführt, steht der praxitelischen Schule am nächsten und dürfte kaum älter als das 4. Jahrhundert v. Chr. sein. Herzog hofft, das hervorragende Kunstwerk durch Publikation dem allgemeinen Urteil zugänglich machen zu können. Auch sonst wurde der Skulpturenbestand durch schöne Stücke bereichert. Dahin gehört ein überlebensgroßer Asklepiostorso, die Replick einer im Vorjahre gefundenen Asklepiosstatuette, sowie eine Hygieiastatuette aus guter Zeit, beide kopflos. Sie geben eine gute Vorstellung von den Kultbildern. Ein schöner archaischer halblebensgroßer Athenakopf ließ sich auf einen 1902 gefundenen Hals aufpassen. Dazu kommen hübsche kleinere Köpfe und Statuetten und eine große Menge von Statuenfragmenten. Die Veröffentlichung der Ergebnisse der langjährigen Forschungen zur Geschichte der Insel soll in diesem Sommer in Angriff genommen werden.

Der **Leipziger Universitätsprofessor Dr. Steindorff** hat in einem Privatbrief über seine gegenwärtigen Ausgrabungen in der *Cheops-Pyramide* in Ägypten berichtet: Bis jetzt sind 50 Gräberbauten aus Stein oder Ziegel freigelegt worden. Diese kleine Gräberstadt birgt eine sehr große Anzahl von Proben ägyptischer Kunsttätigkeit, namentlich lebenswahr und guterhaltene Steinfiguren von Würdenträgern, Beamten und Handwerkern der ägyptischen Kultur.

Die unter Leitung des **Professors Furtwängler** veranstalteten **Ausgrabungen** auf der Insel Aegina haben zur Entdeckung einer merkwürdigen prähistorischen Stadtanlage auf der Spitze des Oros, des höchsten Berges der Insel, geführt. Besonders merkwürdig an diesen Funden ist die bisher noch nirgends nachgewiesene Verwandtschaft mit den Schliemannschen Funden in Troja.

AUSSTELLUNGEN

IX. Internationale Kunstausstellung zu München 1905. Die von der französischen Regierung ernannten Kommissare Mr. Eugène Morand, Conservateur du dépôt des marbres et des ouvrages d'art appartenant à l'Etat und Mr. Jaques Baschet, Chef du Secrétariat du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts werden Mitte des Monats mit einem Teil der französischen Kollektion in München eintreffen; es wird demnach in diesem Jahre Frankreich schon bei Eröffnung der Ausstellung vertreten sein. —

Als Mitglieder der Aufnahmejury der Münchener Künstlergenossenschaft wurden folgende Herren gewählt: Sektion für Malerei: Prof. Julius Adam, Prof. Gilbert von Canal, Michael Zeno Diemer, Prof. Adolf Echtler, Georg Fischer-Elpons, Max Gaisser, Simon Glücklich, Hermann Knopf, Prof. Georg Papperitz, Franz Pernat, Wilhelm Räuber, Toby Rosenthal, Prof. Karl Seiler, Prof. Franz Simm, Prof. Otto Strützel; Sektion für Bildhauerei: Karl Georg Barth, Fritz Christ, Ludwig Dasio, Franz Drexler,

Max Heilmaier, Georg Schreyögg, Prof. Heinrich Waderé; Sektion für vervielfältigende Künste: Reinhold Hoberg, Joseph Michael Holzapfl, Joseph Neumann, Konrad Strobel, Walter Ziegler; Sektion für Baukunst: Hofbaurat Eugen Drollinger, Stadtbaurat Hans Grässel, Stadtbauamtmann Richard Schachner, Prof. Heinrich Freiherr von Schmidt, Karl Tittrich. —

Die holländische Abteilung zeigt jetzt schon eine Fülle interessanter Werke, trotzdem deren Arrangement noch nicht beendet ist. Josef Israels, van Essen, Tholen, Kever, Breitner, Duchatel, de Swert, de Haas, van Soest, Rink, Toorop, Willem Maris und viele andere hervorragende Künstler sind mit bedeutenden Arbeiten vertreten.

Das **Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld** veranstaltet vom 16. Mai bis 2. Juli dieses Jahres eine Ausstellung des »Vereins bildender Künstler Münchens« (Sezession).

Die **Menzel-Ausstellung** in der **Nationalgalerie** ist um drei Räume erweitert worden, welche die neuesten Einsendungen enthalten. Unter diesen ist die Gouache mit den »Badenden Jungen bei Kösen« von besonderem Interesse. An drei Tagen der Woche: Sonntag, Mittwoch und Freitag ist der Eintrittspreis auf 50 Pfennige ermäßigt worden. Der Schluß der Ausstellung wird am 31. Mai sein.

Das **Kunstgewerbemuseum zu Berlin** zeigt zurzeit eine Sonderausstellung zum Gedächtnis des verstorbenen Direktors der Unterrichtsanstalt des Museums, Prof. Ernst Ewald, die einen guten Überblick über die umfassende Tätigkeit des Künstlers auf allen Gebieten der malerischen Dekoration ermöglicht.

Bei **Eduard Schulte** in Berlin hat eine neue Ausstellung begonnen, in der die Düsseldorfer »Künstlervereinigung 1899« mit ca. 50 Werken kollektiv auftritt. Ferner sind vertreten: Emile Bernard-Paris, Theodor Bernard-München, Rich. Hartmann-Osterholz, J. Koganowsky-Wien, C. A. Freiherr von Otterstedt-Stuttgart usw.

VERMISCHTES

Dresden. *Bildung eines internationalen Verbandes zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst.* Das *Königlich Sächsische Ministerium des Inneren* hat den im *Königreiche Sachsen* bestehenden *künstlerischen und literarischen Vereinigungen* durch die Vermittelung der Kreishauptmannschaften folgende Mitteilung zugehen lassen: »In Ausführung des Artikels 17 der Berner Übereinkunft, betreffend die Bildung eines internationalen Verbandes zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 9. September 1886 (R. G. Bl. 1887, S. 493 ff.) ist als Ort für die nächsten der in periodischen Zwischenräumen abzuhaltenden Urheberrechtskonferenzen auf der Pariser Konferenz im Jahre 1896 *Berlin* mit der Maßgabe bestimmt worden, daß die Konferenz frühestens nach sechs und spätestens nach zehn Jahren stattfinden sollte. Zur Vorbereitung eines Arbeitsplanes für diese Konferenz erscheint es dem Reichskanzler nunmehr erwünscht, baldtunlichst von Wünschen und Anregungen aus deutschen Interessentenkreisen Kenntnis zu erhalten.« Die Kreishauptmannschaft gibt im Anschluß hieran den obenerwähnten Vereinigungen anheim, *etwaige Anträge bis spätestens Mitte Juli* dieses Jahres dem *Königlichen Ministerium des Inneren* zugehen zu lassen.

London. Eine Gruppe von zwölf bedeutenden modernen Künstlern hat sich hier zu einer »Society of twelve« zusammengeschlossen, der nachstehende Künstler angehören: Muirhead Bone, D. Y. Cameron, George Clausen, Charles Conder, Gordon Craig, Augustus John, Sturge Moore, Wm. Nicholson, Charles Ricketts, W. Rothenstein, C. H. Shannon, Wm. Strang. Eine erste Ausstellung dieser Gruppe hat nun kürzlich in London mit großem Erfolg stattgefunden, was um so bedeutungsvoller ist, als in England der lebenden Kunst neben den Werken alter Meister ein entschieden geringeres Interesse zugewendet wird, als bei uns. Angeregt vom kürzlich verstorbenen James Whistler legt die Vereinigung besonderen Wert auf absulut künstlerische, vornehme Veranstaltungen, entgegen der in England noch üblichen alten Ausstellungsart, wobei es oft sehr wenig auf Qualität ankam, jedoch auf mögliche Platzausfüllung. Die Vereinigung hat den Kunsthändler Ludwig Gutbier in Dresden zu ihrem Vertreter in Deutschland und Österreich ernannt und mit der Anordnung ihrer Ausstellungen in den Ländern deutscher Zunge betraut. Die erste Ausstellung wird demnächst im Kunstsalon Ernst Arnold, Dresden, stattfinden und von jedem Künstler eine Auswahl ganz hervorragender Handzeichnungen und Radierungen enthalten. Professor Dr. Singer wird den Katalog dazu bearbeiten und darin des näheren die Entstehung, die Anschauungen und Pläne der Gruppe klarlegen.

Der Reichel-Preis ist durch das Professorenkollegium der Akademie für bildende Künste in Wien dem Mitglied der »Sezession« *Rudolf Jettmar* für seinen Zyklus von Radierungen »Stunden der Nacht« verliehen worden. Seit vier Jahren konnte man den Preis nicht mehr vergeben, da Oberbaurat Wagner sich geweigert hatte, für einen anderen als für Gustav Klimt zu stimmen. Für diesen Künstler ließ sich aber keine Stimmeneinheit finden. Da das Unterrichtsministerium neuerdings bestimmt hat, daß auch Zweidrittelmajorität entscheiden könne, so konnte diesmal der 3200 Kronen betragende Preis vergeben werden. Jettmars schärfster Konkurrent war der Bildhauer Kühnelt, von dem zurzeit eine vorzügliche Plastik »Die Schmachtende« in der Sezession zu sehen ist.

Wereschtschagins Ölgemälde, der Einzug des Prinzen von Wales in Delhi, wurde von Lord Curzon für 2000 Mark gekauft.

Rom. Der prächtige Piviale (Chorrock) Nicolaus IV., den bis jetzt unbekannte Diebe aus dem Domschatz von Ascoli Piceno gestohlen hatten und den der Käufer Mr. Pierpont Morgan der italienischen Regierung geschenkt hat, ist nach Rom gebracht worden und wird demnächst in der K. Nationalgalerie im Palazzo Corsini ständig ausgestellt werden.

Die **Wiener Sezession** hielt am 6. Mai ihre statutenmäßige **Generalversammlung** ab. Der Vorsitzende Professor Rudolf Bacher erstattete den Rechenschaftsbericht. Im abgelaufenen Vereinsjahr hat die Sezession drei Ausstellungen veranstaltet; dieselben waren von 37267 Personen besucht und 135 Kunstwerke im Betrage von 144470 Kronen wurden angekauft. Der Bericht wurde mit Befriedigung zur Kenntnis genommen und den Funktionären der Dank der Versammlung votiert. Auf Grund der Neuwahlen setzt sich der Ausschuß für das nächste Vereinsjahr folgendermaßen zusammen: Präsident Maler Ferdinand Andri; Vizepräsident Maler Friedrich König; Kassierer Maler Franz Hohenberger; Beisitzer: Maler Lenz, Maler Nowak, Architekt Plecnik und Maler Stöhr. Geschäftsführer: Franz Hancke.

Die **Klimt-Affäre** hat nunmehr ihr Ende erreicht, indem das Ministerium der Bitte Klimts nachgegeben hat.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 26. 26. Mai

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

REMBRANDTS »TRIUMPH DER DALILA« IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT

Dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. ist eine bedeutende Erwerbung gelungen: der große Rembrandt aus der Schönbornschen Galerie in Wien ist in den Besitz der Frankfurter Sammlung übergegangen. Man klagt jetzt in Wien über den Verlust dieses Kunstwerkes, an dem man sich doch vorher gar nicht so besonders erfreut hat. Es hing nämlich im Schönbornschen Palais sehr schlecht, vor allem zu dunkel, so daß man von der feinen Abstufung in der Lichtbehandlung nichts ahnen konnte, und ebensowenig von der Schönheit der Farbe. Außerdem hing es zu hoch, so daß alle Meisterschaft der Mache verloren ging; dagegen wirkte der Gegenstand besonders abstoßend, weil man hauptsächlich die Blendung des am Boden liegenden Simson sehen mußte; bei richtiger Aufstellung jedoch beherrscht die entzückende Figur der Dalila den Gesamteindruck, daher ich das Bild in der Überschrift »Triumph der Dalila« nenne, nicht als ob diese Bezeichnung jemals die altgewohnte der »Blendung Simsons« verdrängen würde, sondern weil sie mir den Eindruck richtiger anzudeuten scheint. Außer jener ungünstigen Aufstellung wirkte noch ein zweites Moment nachteilig auf die allgemeine Ansicht über das Bild ein: die Kasseler Kopie. Sie gilt als gut, ist jedoch flau in Licht und Farbe, und, was noch schlimmer ist, es fehlt ihr die letzte Sicherheit im Erfassen lebendigster Bewegung, und daraus erklärt sich wohl, daß in der Rembrandtliteratur mit unserem Bilde hier und da der Begriff der »Karikatur« zusammengebracht ist — der Kopie gegenüber begreiflich, dem Original gegenüber würde das wohl kein Autor tun, er müßte fürchten, selbst in bedenkliche Nähe jenes Begriffes zu geraten.

Die bisherigen Reproduktionen des Originals sind alle sehr schlecht.

Etwas konnte man übrigens auch an der Photographie würdigen: die Komposition. Es ist ganz meisterhaft, wie die sieben fast lebensgroßen Figuren zusammengebracht sind. Rechts ein Knäuel von Formen, links eine flächenhafte Figur von interessanter Silhouette, dazwischen zwei lebhafte, auseinandergehende Diagonalbewegungen; bis in alle Einzelheiten der Form und Bewegung hinein geht die wundervolle Kontrapunktik des entwickelten Barock. Damals, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat die Kunst der Komposition, die mit Giotto beginnt, über Masaccio und Fra Bartolommeo weiterführt, eine außerordentliche Höhe erreicht. Vom Standpunkt der modernen Kunst aus hat man bei Rembrandt nur für Licht und Farbe Interesse, nicht für die Komposition; das sollte uns aber nicht hindern anzuerkennen, daß hier — objektiv — ein erheblicher künstlerischer Wert vorhanden ist. Ja es ist gerade dies Bild die großartigste Komposition des Meisters im Sinne seiner Zeit, eine Zusammenfassung all seines damaligen Könnens. Wenn ein Museumsdirektor von einer Erwerbung spricht, so ist man immer ein wenig mißtrauisch, ich darf deshalb sagen, daß ich dem Bilde schon früher diese hervorragende Stellung zugewiesen habe. Wenige Jahre später ist Rembrandt mit diesen Dingen innerlich fertig und sucht nun einen neuen Reiz in möglichst einfacher Nebeneinanderstellung der Figuren, ganz bewußt: so können wir z. B. an einer ganzen Reihe von Zeichnungen verfolgen, wie er den kunstvollen Aufbau in der Radierung des »barmherzigen Samariters« allmählich umarbeitet zu dem ebenso kunstvollen Nebeneinander des Louvrebildes. Die Meisterschaft zeigt sich aber bei unserem Bilde gerade darin, daß man nicht den Zwang der Kompositionsgesetze spürt: die Figuren gruppieren und bewegen sich so lebendig, daß der Vorgang wie ein Erlebnis wirkt; nichts Akademisches oder Theatralisches stört, wie so oft bei den Italienern der Zeit.

Die Behandlung von Licht, Farbe und Technik war dagegen weder an der Photographie noch an der schwarzen Leinwand im Palais Schönborn zu sehen.

Das Licht kommt von links aus der Tiefe diagonal herein, geht hinter der flächenhaften Figur durch, trifft Dalila in äußerst reizvoller Weise von unten her und stuft sich dann rechts auf dem Formenknäuel in unerschöpflichem Reichtum der Werte allmählich nach oben und außen ab.

Die Farbe ist von ungewöhnlicher Kraft und man möchte sagen Eleganz. Dalila, in leuchtendem Gelbbraun, ist von einem prächtigen Kreis kühler Töne umgeben, grün, grau und hellblau. Dagegen steht links die Silhouettenfigur in warmem, sehr mannigfaltig nuanciertem Rot (bisher mußte man sie für fast

schwarz halten); dagegen hat das Formengedränge rechts, im Interesse der Gewichtsverteilung, mattere Töne, Gelbbraun, mit einigen größeren Flächen von Stahlgrau.

Die malerische Durchführung hat nicht die sorgsame Intimität der kleinen »Holzhackerfamilie«, auch nicht den magistralen Strich des Braunschweiger Familienbildes, aber sie ist doch von höchster Meisterschaft. Und, im Unterschied von einem Rubens etwa: jeder Zoll ist eigenhändig. Dem Freunde des Malenkönnens wird es eine Lust sein, zu genießen wie da alles auf die Leinwand gebracht ist, wie elastisch die Technik ist, von Rubensscher Glätte bis zu derber Pastosität. Wie viele Möglichkeiten von Reflexen und aufgehellten Schatten sind hier zu sehen! Allein das Durchschimmern von Dalilas Armen durch das feine gestickte Hemd: was gibt es da wunderbares zu sehen in Licht, Farbe und Technik! Selbst der Neo-Impressionist findet seine Rechnung: ein Stück blauen Stoffes unter Simsons rechtem Fuß ist durch grob darinstehende Komplementärfarbe zu höchster Brillanz gesteigert. Es läßt sich nicht einmal andeuten, was alles in einem solchen Bild steckt: man muß es selbst sehen, und immer wieder sehen, um stets neue Reize zu finden, Kontraste und Feinheiten in Bewegung, Form, Linie, Licht, Farbe und Technik.

Das Bild ist ausgezeichnet erhalten. (Rechts und links sind zwei schmale Streifen angesetzt, nicht von Rembrandt, an denen die Farbe vielfach abgesprungen ist.) — Der Landerersche Stich von 1760 nennt das Bild als Eigentum des Grafen Schönborn in Wien. Neuerdings sollen archivalische Forschungen ergeben haben, daß es 1746 aus der Würzburger bischöflichen Galerie in die Schönbornsche nach Wien gekommen sei.

Es gibt freilich nichts Vollkommenes auf dieser Erde. In unserem Falle liegt der Mangel im Sujet. Es ist keineswegs lieblich anzusehen, wie ein Mann geblendet wird. Daß man damals mit Vorliebe Martyrien malte, daß Shakespeare derber ist als Gabriele d'Annunzio, daß man im dreißigjährigen Krieg kein Neurastheniker sein durfte, all das wird man sich sagen müssen. Wesentlicher ist, daß der eigentliche Vorgang der Blendung für den Gesamteindruck des Bildes in dem mehrfach genannten Formenknäuel untergeht — im Gesamteindruck ist das Martyrium gleichsam repräsentiert durch den zusammengekrampften rechten Fuß Simsons, der in feinster Ökonomie zur Figur der Dalila emporgehoben ist.

Diese Figur der Dalila gibt den stärksten Eindruck, die herrschende Note, wie ich schon andeutete. Sie nimmt genau die Mitte des Bildes ein, und hat am meisten leere Fläche um sich, jenen schönen Kranz kühler Farben, von dem vorhin schon die Rede war. Eine ungewöhnlich elegante Figur, von ungewöhnlich leichter Bewegung. Das Licht trifft sie von unten her, zwischen den Armen durch, und erhellt im Gesicht gerade die Stellen, die sonst dunkel sind. Dies ganz wunderbar gemalte Gesicht hat die Züge der Saskia, wie wir sie aus dem etwa gleichzeitigen Dresdener Champagnerbildnis kennen. Freilich hat sie hier eine ganz andere Rolle. Sie ist, wie Simson, halb entkleidet, dazu ein wenig derangiert und sehr erregt. Der Ausdruck des Gesichts ist unvergeßlich: Sinnlichkeit im starren Glanz der Augen, Triumph im hochgezogenen Mund — das Weib als reizende Bestie. Rembrandt zeigt sich in diesem Kopf nicht bloß als grandioser Maler, sondern auch als Künder tiefer menschlicher Verborgenheiten (die stets aufs neue entdeckt werden: Nietzsche über Carmen).

Soll man bei einem solchen Bilde über den Preis reden? Wir in Frankfurt haben uns freilich monatelang mit dem Preis sehr eingehend befassen müssen. Nach der bisherigen Vorstellung von dem Bilde, die sich aus der Kasseler Kopie und der schwarzen Leinwand bei Schönborn ergab, danach hätten wir vielleicht zu viel gezahlt. Wer jedoch das Bild im Licht sieht, wird den Preis mindestens angemessen finden. Von einem Marktwert kann man ja bei einem so ungewöhnlichen Objekt nicht sprechen.

Die Mittel zu diesem Ankauf sind zum größeren Teil aus Beiträgen von etwa 80 Kunstfreunden beschafft worden; auch die Stadt Frankfurt, die noch nie etwas für die Galerie getan hat, gibt einen Beitrag. Für den Rest kommt das Institut und der Museumsverein auf; es steht zu hoffen, daß deren Kaufkraft kaum geschwächt wird. *LUDWIG JUSTI.*

DIE AUSSTELLUNG ITALIENISCH-BYZANTINISCHER KUNST IN GROTTAFERRATA BEI ROM

Wenn man die Säle dieser Ausstellung durchschritten und hier und da unter vielem Unwichtigen einige köstliche Stücke bewundert hat, und endlich in den unteren großen Räumen ankommt, wo die Nachbildungen von Mosaiken und architektonischen Fragmenten aus Ravenna und Venedig stehen, so wird einem eigentlich erst klar, welche hohe kunsthistorische Bedeutung die Ausstellung hätte erreichen können, wenn die Anordner statt auf das Sammeln möglichst vieler Sachen, die oft ganz uninteressant sich hundertfältig wiederholen, sich auf das Zusammenbringen möglichst getreuer Reproduktionen byzantinischer Kunstprodukte aus allen Provinzen und verschiedenen Zeiten verlegt hätten. Wenn neben den herrlichen Reproduktionen der Palermitaner Mosaiken der Cappella Palatina und von Santa Maria dell'Ammiraglio die Wiedergaben älterer und neuerer byzantinisch beeinflußter Fresken und Mosaiken aus Unteritalien, aus Rom, Ravenna und Venedig gezeigt worden wären, in ungefähr chronologischer Folge, so daß man die Übergänge klar vor Augen gehabt hätte, wie einzig in ihrer Art hätte diese Ausstellung ausfallen können! Die byzantinische Frage ist so schwer und verwickelt, besonders in Anbetracht der Beziehungen zur italienischen Kunst, daß eine großartige Zusammenstellung rein byzantinischer und italienisch-byzantinischer Denkmäler, wenn auch nur in Reproduktionen, viel interessanter ausgefallen wäre als die jetzige Ausstellung, in der man wohl einige Juwelen wie die Bibel von Rossano, das Kreuz von Cosenza und so weiter bewundern kann, die aber

leider keinen wirklichen einheitlichen Zug aufweist. Die Ordner scheinen nur darauf bedacht gewesen zu sein, alles irgend Erreichbare in den byzantinischen, oder wie es offiziell hieß, italienisch-byzantinischen Rahmen zusammenzudrängen, so daß man oft staunt über die Unbefangenheit, mit welcher altchristliche, rein römische und karolingische Sachen herangezogen sind, wie z. B. die wunderschöne afrikanische *Capsella argentea* mit der Hirschdarstellung aus dem 6. Jahrhundert und die Photographien nach der Bibel Karls des Dicken aus der Bibliothek der Benediktiner von San Paolo fuori le mura, in welcher *Ingobertus,* der Miniator, das Bewußtsein seiner eigenen nationalen Kunst so stark hat, daß er sich den auswärtigen Künstlern nicht nur *tenore mentis* gleichstehend fühlt, sondern auch sie zu überflügeln glaubt. Neben diesen Aufnahmen sind dann die der Mosaiken von Santa Costanza zu sehen. Die Zusammenstellung ist wohl kühn, aber sie ist eigentlich typisch für diese Ausstellung. Anziehend ist die reichhaltige Serie kleiner byzantinischer Tafeln vom Museo cristiano des Vatikans und aus dem Besitz des Commendatore Sterbini, die einen interessanten Einblick in die Kleinmalerei aus ungefähr sechs Jahrhunderten gestattet. Wohl müßte aber auch hier mancher Autorname mit weniger Kühnheit ausgesprochen sein, wie z. B. der Cimabues unter einem kleinen Diptychon, auf welchem ein von Giotto beeinflußter umbrischer Maler des 14. Jahrhunderts in lebhaft dramatischer Weise die Kreuzigung und die Stigmatisation des hl. Franz dargestellt hat.

Unter den Miniaturen ist die Perle der Purpurkodex aus Rossano, in dem man mehr als ein byzantinisches Werk ein Dokument des Weiterlebens kräftiger christlicher Kunst sehen muß, wenn auch nicht frei von fremden Einflüssen. Neben diesem Kodex sind wohl das wertvollste, was an Miniaturen ausgestellt worden ist, die drei Exultet aus Gaeta.

An Kostbarem reicher ist die Sektion der Gewebe und Stickereien, wo neben der Altarverkleidung aus Castel Arquato, welche wohl das wunderbarste Beispiel dieser Kunst aus dem 11. Jahrhundert ist, und dem Omophorion von Grottaferrata, aus dem 10. Jahrhundert, das vatikanische christliche Museum eine ganze Sammlung koptischer Stoffe aus dem 4. und 5. Jahrhundert ausgestellt hat.

Zwischen den Elfenbeinskulpturen findet man auch einiges aus der vatikanischen Sammlung, wie die Capsella aus dem 6. Jahrhundert und vieles aus dem *Museo civico* aus Bologna, wie das Consulardiptychon aus dem 5., die Capsella mit Abrahams Opfer aus dem 5. Jahrhundert, Moses der die Priester kleidet, der hl. Markus usw. Gipsabdrücke vom Diptychon der Kathedrale von Aosta und der Lypsanothek von Brescia sind auch mit ausgestellt.

Der Vatikan hat das Beste zur Abteilung der Goldschmiedearbeiten beigesteuert mit den vielen Limosineremaillen, aus dem 12. Jahrhundert und der Sammlung von Encolpien, die vom 6. bis zum 12. reichen. Aus Cosenza ist das herrliche goldene emaillierte Kreuz gekommen, aus Nonantola und Modena schöne silberne Einbanddecken aus dem 11. und 12. Jahrhundert. Die Mönche von Grottaferrata haben es sich nicht nehmen lassen, auch die Erzeugnisse ihrer jetzigen paläographischen Schule auszustellen und es mutet einen sonderbar an, die von Novizen aus dem 20. Jahrhundert in altbyzantinischem Stil ausgeführten Miniaturen zu sehen.

Im ganzen kann man also sagen, daß man mit der Ausstellung mehr hätte erreichen können, aber daß sie trotzdem eine schöne Gelegenheit bietet, mit wenig Mühe sonst schwer erreichbare wertvolle Sachen zu sehen.

Eine Fahrt nach Grottaferrata ist auch in gewöhnlichen Zeiten für den Kunsthistoriker wichtig, denn außer den altbekannten Mosaiken über Eingangstür und Triumphbogen der Kirche, welche so recht die engen Beziehungen des alten basilianischen Klosters bei Rom zu den Kunstströmungen von Campanien zeigen, die sich am strengsten den byzantinischen Kunstlehren anpaßten, sind die in letzter Zeit entdeckten mittelalterlichen Fresken, jetzt gut restauriert, dazugekommen. Auf der Mauer über dem Mosaik des Triumphbogens die heilige Dreifaltigkeit, auf den Seitenmauern des Schiffes Szenen aus dem Neuen und Alten Testament, unter welchen eine Figur Moses, der vor der Schlange flieht, uns deutlich zeigt, daß neben den auswärtigen Einflüssen, selbst in einer Burg des Byzantinismus, die alte, gesunde Tradition der altchristlichen Kunst sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts halten konnte und Werke schaffen, die den gefeierten von Cavallini, Rusutti und Torriti fast gleichkommen. *FED. H.*

OSTWALDS UNTERSUCHUNGEN ÜBER MALTECHNIK

Der Leipziger Universitätsprofessor W. Ostwald hat unlängst in der Zeitschrift »Die Woche« (1905. Heft 6 S. 249 ff.) von seinen *mikroskopischen Untersuchungen malerischer Kunstwerke* berichtet. Die Ausblicke, die er dort eröffnet hat, sind verheißungsvoll, insofern sich einerseits durch die angewendete Methode Aufschluß über die rätselhafte Maltechnik der Alten erwarten läßt; andererseits sind objektive Kennzeichen von Fälschungen auf dem vorgeschlagenen Wege ermittelbar, endlich wird für die Frage der Dauerhaftigkeit neuer und Wiederherstellung alter Bilder allerlei erhofft werden dürfen.

Für die Untersuchung genügt ein kleines Spänchen, das von dem Bildrande entnommen werden kann und das zum Zweck der mikroskopischen Untersuchung in eine Reihe von Querschnitten geteilt wird. Jeder Querschnitt zeigt die verschiedenen Schichten, aus denen das Bild entsteht: den Bildträger (Holz, Leinwand usw.), die Grundierung, die Untermalung, die Pigmente und ihre Bindemittel, den Firnis usw. Spätere Übermalungen sind durch ihre Lage erkennbar; gefälschte Signaturen werden also ohne große Schwierigkeit erkannt werden können. Die mit dem bloßen Auge kaum sichtbaren Splitterchen gestatten aber auch die Untersuchung der verwendeten Stoffe auf chemische Reaktionen. Der genannte Gelehrte, welcher gewohnt ist, alles was er in Angriff nimmt, mit Ernst und Liebe zu betreiben, hat nun neuerdings in den Sitzungsberichten der kgl. preußischen Akademie der Wissenschaften (1905, 5. Gesamtsitzung vom 2. Februar) Ikonoskopische Studien veröffentlicht, in denen

er insbesondere die Bindemittel durch ihr Verhalten zu bestimmten Reagentien kennzeichnet.

Während die Erkennung des sogenannten Bildträgers — sei es durch Betrachtung der Rückseite des Bildes, sei es bei Wandgemälden durch die Bauart der Wand, kaum erheblichen Schwierigkeiten unterliegt, ist die Erkenntnis des Malgrundes und der Bildschicht, die beide dem Anblick des Beschauers entgegen sind, bedeutend erschwert. Einfacher wiederum ist die Frage nach der obersten Schicht oder Schutzschicht; namentlich bei Öl- und Temperabildern besteht sie meist aus einem Harzfirnis, zu dem sich in neuester Zeit noch der »Zaponlack« (Zellulosenitrat in Amylazetat) zugesellt hat.

Handelt es sich darum, die Beschaffenheit des Malgrundes und der Bildschicht zu erkennen, so wird dies stets möglich sein, wenn man etwa 0,1 mm breite Querschnitte eines kleinen, etwa stecknadelkopfgroßen Fragmentes erhalten kann, dessen Verhalten gegen bestimmte Reagentien unter dem Mikroskop bequem beachtet werden kann. Die hauptsächlichste Schwierigkeit bieten die Bindemittel, da es sich bei diesen meist um zufällige Gemenge handelt, wie sie im Gummi, Leim, Harz, Lein- und Mohnöl, Eiweiß usw. vorhanden sind. Erkannt werden diese Stoffe durch ihr verschiedenartiges Verhalten gegen Farblösungen. Die Erkennung der Bindemittel ist darum besonders wichtig, weil ausschließlich in ihnen die Unterschiede der verschiedenen Arten der Maltechnik begründet sind, während die Farbstoffe überall die gleichen sind. Die in der Kunstmalerei am meisten benutzten Bindemittel sind die trocknenden Öle und besonders Leinöl, Mohnöl und Nußöl. Als Bindemittel für Farben verhalten sie sich fast übereinstimmend. Durch Oxydation an der Luft, die besonders durch Bleiund Manganverbindungen sehr beschleunigt wird, gehen diese flüssigen Öle in harte, harz- oder kautschukähnliche Stoffe über, welche die für Ölbilder charakteristische Bindesubstanz zwischen den Farbkörnern bilden.

Das beste Reagens auf derartig trockenes Öl ist das Methylviolett. Ein Tropfen einer verdünnten Lösung dieses Farbstoffes auf festgewordenes Öl gebracht, färbt das festgewordene Öl, das den Farbstoff dem Wasser entzieht, die entstandene violette Färbung bleibt beim Abspülen bestehen und kann selbst durch langes Auswaschen nicht entfernt werden. Die Reaktion tritt schon bei sehr verdünnten Farbstofflösungen ein und es besteht darum nur sehr geringe Gefahr, daß auch andere vorhandene Stoffe gefärbt werden. Empfehlenswert ist es jedoch nach Professor Ostwalds Ausführungen, vorläufig nur frische Lösungen zu benutzen, da längeres Aufbewahren der Flüssigkeit die Reaktion nachteilig zu beeinflussen scheint. Andere Stoffe als die trocknenden Öle, wie Harze, Leim und sonstige stickstoffhaltige Bindemittel werden durch Methylviolett nicht gefärbt, weshalb die Färbung mit Methylviolett in sehr dünner Lösung als eine spezifische Reaktion auf trockenes Öl zu bezeichnen ist.

Auch das Methylenblau zeigt wie Methylviolett in sehr verdünnter Lösung fast die gleiche Reaktion auf die trocknenden Öle; auch Malachitgrün reagiert vorzüglich auf trockenes Öl.

Die Anwendung der Methode läßt mit Sicherheit einen Schluß auf die Art der Bindemittel bei der Ölmalerei zu. Ähnlich verhält es sich bei der Aquarellmalerei. Bei den für Wasserfarben benutzten Bindemitteln unterscheiden wir zwischen den beiden Gruppen der stickstoffreien und stickstoffhaltigen. Für die erste Gruppe kommt eigentlich nur arabisches Gummi in Betracht. Dasselbe wird leicht gekennzeichnet durch seine Löslichkeit in kaltem Wasser und das Nichtvorhandensein jener Reaktionen, die die zweite Gruppe der stickstoffhaltigen Bindemittel erkennen lassen. Zu diesen gehört vorwiegend Leim, Eiweiß und Kaseïn. Sie werden durch die verschiedensten Farbstoffe mehr oder weniger intensiv gefärbt. Verschiedene Versuche des genannten Gelehrten ergaben, daß Säuregrün der geeignetste Stoff für Gelatine ist, weil sich dieselbe zu einer stark verdünnten Lösung des Farbstoffes genau so verhält, wie die trocknenden Öle zu dem oben besprochenen Methylviolett. Fast gleich gut ist Jodeosin, doch bleibt Säuregrün vorzuziehen, wo nicht die Anwendung eines neutralen oder basischen Stoffes geboten erscheint.

Die drei erwähnten stickstoffhaltigen Bindemittel färben sich fast gleich; um den Unterschied zwischen ihnen zu erkennen, muß man ihre bekannten Löslichkeitsverhältnisse berücksichtigen. Eiweiß löst sich stets in kaltem Wasser, auch wenn es sauer reagiert, was Kaseïn nicht tut, und Gelatine quillt in beiden nur, löst sich aber in warmem Wasser. So wird man mit Säuregrün Kaseïn und Leim kennzeichnen können, mit einer ammoniakalischen Lösung von Jodeosin nur letzteren, während Kaseïn in Lösung geht. Auf diese Weise ist die Unterscheidung der drei Stoffe grundsätzlich ermöglicht.

In diesen Ausführungen, die ihrem Resumé nach dem oben zitierten Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften entnommen wurden, scheint klar und deutlich gekennzeichnet zu sein: erstlich die Methode der mikroskopischen Untersuchung, die aus zahlreichen und peinlich genauen Versuchen erwachsen ist, in zweiter Linie auch die Sicherheit des Verfahrens, welche sowohl dem Restaurator wie dem Forscher von großer Wichtigkeit sein muß. Was die chemische Methode des näheren angeht, so finden sich in demselben Sitzungsbericht noch äußerst interessante Versuche beschrieben, die das Verfahren illustrieren, um die in Lösung gegangenen Stoffe in so minimalen Mengen, wie sie der mikroskopische Querschnitt ergibt, nachweisen zu können. Für Eiweiß z. B. liegt die Grenze des erkennbaren Nachweises bei einem hunderttausendstel Milligramm. Wir können an dieser Stelle jeden Interessenten nur auf die mehrfach angeführte Quelle verweisen.

In einem anderen interessanten Aufsatz desselben Gelehrten im »Tag« empfiehlt Professor Ostwald das *Litopon* als wichtigen Farbstoff für die Malerei. Dasselbe ist dem Bleiweiß in seinen mechanischen und Deckeigenschaften viel ähnlicher als Zinkweiß und hat vom chemischen Standpunkte aus bedeutende Vorzüge. »Litopon« ist ein Gemenge von Baryumsulfat und Schwefelzink, welches durch eine eigentümliche Behandlung in die Form eines schweren weißen Pulvers gebracht worden ist, das fast genau so wenig Öl aufnimmt wie Bleiweiß. Seine Bestandteile sichern ihm eine unbedingte Dauerhaftigkeit, denn keines von ihnen bietet die Gefahr der Bildung eines andersfarbigen Umsetzungsproduktes. Sogar in Vermischung mit Bleiweiß, Wasser und einem Bindemittel zeigte sich keinerlei Bildung von Schwefelblei, da der Schwefel im Litopon auffallend fest gebunden ist. Es ist nach Professor Ostwalds Ansicht, im höchsten Grade zu wünschen, daß der Künstler künftig auf die Benutzung von Bleifarben verzichte. An Stelle des Bleiweiß trete Litoponweiß und an Stelle der gelben Bleifarben und ihr Gemische ist »Kadmium« in allen Tönen von reingelb bis mennigrot zu haben. Auch die anderen Farben wie Ultramarin, Zinnober, insbesondere die Eisenfarben wie Ocker, Siena, Caput Mortuum, Englisch Rot sprechen, auf ihre etwaige Reaktionsfähigkeit gegen die Bestandteile des Litopons hin geprüft, nur zu gunsten des letzteren. Professor Ostwald hat, um seine theoretisch-chemischen Ergebnisse auch experimentell zu prüfen, selbst seit einiger Zeit Ölbilder mit Litoponweiß gemalt. Während anfangs die nur mit Mohnöl angeriebene

Farbe sehr langsam trocknete, wurde dieselbe schon nach zwei Tagen trocken, wenn Professor Ostwald dem Mohnöl vor dem Anreiben der Farbe ein wenig in Terpentinöl gelöstes ölsaures Mangan zugefügt hatte. »Überlegt man schließlich, daß Litopon nicht giftig ist wie Bleiweiß, und daß es ganz bedeutend wohlfeiler ist, so wird man zugestehen, daß wirklich eine Summe von Gründen für den Ersatz des Bleiweiß in der Kunstmalerei durch Litopon spricht«. — Gegen das Litopon spricht nur ein Grund, der in der Eigenschaft dieses Stoffes, in der Sonne grau zu werden, liegt. Allein dieses Grau verschwindet im Dunkeln wieder und tritt nur bei außerordentlich starker Sonnenbeleuchtung auf. Da nun Ölgemälde überhaupt nicht gemalt werden, um stundenlang den Sonnenstrahlen ausgesetzt zu werden und zudem in der Dunkelheit ein gutes Mittel liegt, um Graufärbung zu beseitigen, so kann dieser Einwand als unwesentlich angesehen werden. — Denkt man dagegen an die zahlreichen Krankheiten, die im Malergewerbe durch Bleiweiß hervorgerufen werden, dann muß man froh sein, einen Stoff zu besitzen, der nicht nur Bleiweiß vollkommen ersetzt, sondern in mancher Hinsicht sogar übertrifft.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Zu der neuesten Dürer-Entdeckung wird uns aus München geschrieben: Wieder soll ein neuer A. Dürer entdeckt sein, ein »Ecce homo« von 1524! Der glückliche Besitzer soll in Offenburg leben. Nach der Beschreibung und den Nebenumständen scheint es sich um dasselbe Bild zu handeln, das schon einmal vor etwa zehn Jahren hier spukte, und das trotz aller Reklame, die dafür gemacht wurde, von allen Kennern alter Kunst sehr energisch als ein Werk Dürers oder überhaupt als ein namhaftes Kunstwerk abgelehnt wurde.

Die neuen ägyptischen Funde aus der XVIII. Dynastie: In der »Kunstchronik« vom 10. Februar habe ich über den vorjährigen großen Statuenfund in Karnak berichtet; und jetzt liegen mir in der »Biblia« ausführliche Berichte über einen neuen Fund von allererster Wichtigkeit vor, der am 12. Februar 1905 durch Mr. Davis gemacht worden ist, welcher ein Grab der XVIII. Dynastie aufgedeckt hat, das seit der Zeit, als es belegt worden war, unberührt geblieben und noch mit den Schätzen gefüllt ist aus der Periode, da Ägypten der Herr des Ostens und die Quelle der Goldzufuhr der östlichen Welt war. Am Sonntag den 12. Februar kamen Mr. Davis' Arbeiter zu den Treppen eines Grabes, das mitten zwischen den wohlbekannten Gräbern von Ramses IV. und Ramses XII., Könige der XX. Dynastie, lag. Man entfernte die vor einer Felsentür liegenden Steinblöcke soweit, daß ein Knabe in das Innere gelangen konnte, der auch sofort mit einer bemalten Modellhauswand in einer Hand und einem über und über goldbelegten Wagenjoch in der anderen wieder herauskam. Man erweiterte die Öffnung und Mr. Davis befand sich auf der Höhe von zwanzig in den Fels gehauenen Stufen, die zu einer zweiten mit Steinen blockierten Tür herabführten, die noch mit dem ursprünglichen Bewurf und Siegeln behaftet war. Räuber waren wohl kurz nach der Erbauung des Grabes eingedrungen und hatten auf der Flucht die auf den Stufen gefundenen Gegenstände liegen gelassen. — Am folgenden Tage wurde das Grab in Gegenwart des zufällig in Luxor anwesenden Prof. Maspero und des Duke of Connaught ganz geöffnet; es war nicht groß und die Wände der Kammer nicht geschmückt, aber von einem Ende zum anderen war es mit den reichsten Schätzen des alten Ägyptens gefüllt. Mit Gold inkrustierte Mumiensärge, gewaltige Alabastervasen von ausgezeichneter Form, Sessel und Truhen mit Malerei und Vergoldung, ja ein Prunkwagen mit sechsspeichigen Rädern lagen auf dem Boden herum. —

Die Grabkammer ist ungefähr 9 m lang und $4^1/_2$ m breit, doch nicht höher als $2^1/_2$ m. Links vom Eingang standen die zwei großen schwarz- und goldbemalten Sarkophage, in denen die Mumiensärge eines Mannes und einer Frau aufbewahrt waren. Die letzteren waren doppelt, der äußere Sarg ganz goldplattiert außer an der Stelle, wo sich die realistisch dargestellten Köpfe der Verstorbenen fanden, an der Innenwand war er silberblatt belegt. Bei dem inneren Sarg war der innere Belag ebenfalls Goldblatt, die äußere Wand Goldinkrustation. Über einer zu den Mumien gehörigen Goldmaske war ein schwarzer Musselin- oder Kreppschleier gezogen. Die Inschriften der Särge sowie die Funde zeigten, daß hier Yuaa und Thuaa, die Eltern der Königin Tyi, der Gattin des Pharaos Amenophis III. (1414—1379) und der Mutter des großen Reformators Amenophis IV. (1383—1365) begraben waren. Sie waren mesopotamischer Herkunft, wie man schon aus den Tel-et-Amarna-Tafeln schloß und wie die verschiedenartige Wiedergabe ihrer Namen in dem Grab wegen der für die Ägypter schwierigen Schreibweise der fremden Namen ergibt. Doch sagen die Inschriften nichts über die Familie von Yuaa und Thuaa; ihre Tochter Tyi hat sie mit königlichen Ehren bestatten lassen, vielleicht den ägyptischen Aristokraten zum Trotz, welche die fremden Eltern der Königin wohl bei Lebzeiten nicht voll angesehen hatten. Auch die kurze Mitteilung, die Borchardt der Berliner Akademie über diesen Fund (Sitzung vom 9. März) hat zukommen lassen, nennt die Königin Tyi von niederer Herkunft, die Tochter eines Priesters.

Hinter den Särgen, am westlichen Ende des Grabes, lagen große versiegelte, mit Wein oder Öl gefüllte Krüge, ferner muschelförmige, schwarzbemalte Holztruhen mit in schwarzen Krepp eingewickelten Fleischstücken gefüllt. Ein reich bemalter und goldeingelegter Wagen für zwei Personen stand dabei, dessen Lederzeug wie heute gemacht aussieht. Die vier canopischen Vasen aus Alabaster für die Eingeweide der Verstorbenen sind von außerordentlicher Arbeit; die Köpfe, welche als Deckel dienen, zeigen besten Stil und sind doppelt, das heißt unter den Alabasterköpfen fanden sich noch solche von vergoldetem Gips. Noch zwei andere kostbare Alabasterhenkelvasen standen in einer Ecke. — Zahlreiche Kleinfunde sind zu bemerken: Sandalen aus Papyrus oder gepreßtem Leder und mit Vergoldung; zallose Kästchen mit teilweise sehr großen Ushabtins (Mumienfiguren) aus Holz, Alabaster, ja Gold und Silber; bemalte Holzmodelle, Schachteln und Truhen, darunter eine Kleidertruhe, die innen mit Papyrus ausgeschlagen und abgeteilt war. Eine große Alabastervase und ein mit Gold- und blauem Email geschmückter Stuhl tragen die Namen von Amenophis III. und Thyi, ebenso eine wie ein Tisch mit Beinen geformte Truhe. Fayencen, Spiegel, Thronsessel mit Lehnen und verschiedenen darauf angebrachten Darstellungen vervollständigen die Grabausstattung. Ein dritte Bahre, die sich vorfand, läßt die Vermutung aufkommen, daß noch eine weitere Grabkammer erschlossen werden kann.

Obwohl viele Einzelobjekte, wie sie dieser Fund ans Licht brachte, auch schon früher aus ägyptischen Gräbern gezogen worden sind, so übersteigt er als Ganzes doch in seiner Wichtigkeit jede bisher in Ägypten gemachte Entdeckung, ob wir Kunst und Reichtum der Mumiensärge und der Grabbeigaben oder die Verschwendung in kostbaren Metallen betrachten. Der Wagen allein ist, was seine Erhaltung und Formenschönheit betrifft, etwas ganz einzig dastehendes. Dieser Fund wird nicht allein unsere

Kenntnis der Geschichte und Kultur der XVIII. Dynastie erweitern, er wird auch unsere Begriffe von dem Kunstgeschmack und dem hochstehenden Handwerk der alten Nilanwohner ganz neu fundieren helfen. *M.*

Bei den Arbeiten in **S. Vitale zu Ravenna** wurden, dem Popolo Romano zufolge, in einer Nische zahlreiche Scherben aus der byzantinischen Zeit gefunden. Dieselben zeigen reiche Ornamentik von Heiligenbildern und Szenen mit Huldigungen an Fürsten. Ursprünglich gehörten sie zu dem Gerät, dessen sich die ersten Christengemeinden bedienten. Durch die Seltenheit solcher Glasgeschirre aus der byzantinischen Epoche haben diese Funde besondere Bedeutung.

WETTBEWERBE

Zum Erwerb von vier Wandbildern für das **Ständehaus in Hannover** wird ein *Wettbewerb* unter den in der Provinz Hannover ansässigen und daselbst geborenen Künstlern ausgeschrieben. Zu den Preisrichtern gehören von Künstlern die Professoren Ernst Hildebrand und Kallmorgen in Berlin, Claus Meyer-Düsseldorf und Hermann Schaper-Hannover. Für jedes der vier Bilder wird dem Ausführenden ein Honorar von 3500 Mark gezahlt. Von den nicht zur Ausführung in Vorschlag gebrachten Skizzen sollen — die Zustimmung der Künstler vorausgesetzt — acht zum Preise von je 400 Mark durch Ankauf erworben werden. Die Frist der Einlieferung läuft am 15. September dieses Jahres, abends 6 Uhr, ab.

Der Stadtmagistrat von **Nürnberg** schreibt zur Gewinnung plastischer Skizzen für ein Schillerdenkmal drei Preise von 1000, 800 und 600 Mark aus. Zur Ausführung stehen 50000 Mark zur Verfügung.

Der von den deutschen Malern Brüdern **Müller in Rom** ausgesetzte Preis von 11000 Lire für das beste Werk der dortigen Kunstausstellung wurde dem italienischen Maler Joris für ein Gemälde »Giovedi santo« verliehen.

DENKMÄLER

Die Stadtgemeinde von Ansbach schreibt für ein **Brunnendenkmal** auf dem Ludwigsplatze eine Konkurrenz unter den in Bayern lebenden Künstlern aus. Das Preisrichteramt haben die Professoren Hildebrandt, Rümann, R. v. Seitz u. Stuck übernommen. Als erster Preis gilt der Auftrag zur Ausführung, für die 42500 Mark verfügbar sind, die weiteren Preise betragen 1200, 800 und 500 Mark.

SAMMLUNGEN

Die Ausstellung der Neuerwerbungen im **Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin** ist um zwei wertvolle Stücke vermehrt worden. Es sind zwei *Trinkhörner,* Geschenke der Frau Präsidentin Becher, Berlin. Die lebendig bewegten Figuren, welche die Büffelhörner tragen, und die reiche Fassung, wurden im Jahre 1880 im Auftrage der Geschenkgeberin von Professor Janensch modelliert und von Hugo Schaper in Silber gegossen. Eine kostbare Goldschmiedearbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts ist für einige Zeit vor dem Eingange zum Schlüterzimmer ausgestellt. Es ist eine *Schützenkette* aus dem Besitze der Schützengilde zu Stolberg am Harz. Die Kette ist in einer Stolberger Chronik im Zusammenhang mit der Schilderung eines großen, im Jahre 1487 gefeierten Schützenfestes erwähnt und vermutlich zu diesem angefertigt worden.

Das **Großherzogl. Museum in Karlsruhe** hat Gotthardt Kuehls Gemälde »Die Johanniskirche in München«, eines der hervorragendsten Werke des Künstlers, erworben.

Das **Museum zu Danzig** erwarb zum Preise von 10000 Mark das große Gemälde »Der Tag der Almosen« von Adolf Maennchen.

In **Prag** wurde die moderne Galerie (Landesgalerie des Königreiches Böhmen) eröffnet, in der die deutsche Abteilung gegenüber der tschechischen weniger stark vertreten ist. Gleich am Eröffnungstage wurde *Franz Metzners* Plastik »Die Erde« von der deutschen Sektion für 10000 Kronen erworben.

Die **Pinakothek in München** erhielt *A. v. Kellers* Bild Chopin geschenkt.

Franz Stucks *»Bacchanal«* ist von der Kunsthalle in Bremen erworben worden.

AUSSTELLUNGEN

Die zweite Ausstellung des deutschen Künstlerbundes, die am 19. Mai im *neuen Hause der Berliner Sezession* mit einer Ansprache des Präsidenten Grafen Kalckreuth eröffnet wurde, hat endlich die Erwartungen erfüllt, die man seit der Begründung des Bundes vor anderthalb Jahren auf eine künstlerische Tat von seiner Seite gesetzt hat, und die durch seine erste Ausstellung im Sommer 1904 zu München einigermaßen enttäuscht wurden. Die jetzige Berliner Veranstaltung ist in Wahrheit eine umfassende Generalrevue über die vorhandenen deutschen Kräfte spezifisch modernen Gepräges, die weniger durch überragende Einzelleistungen imponiert als durch ein verhältnismäßig hohes Gesamtniveau und den künstlerischen Ernst, der sich in ihr ausspricht. Zugleich beweist sie, wie günstig für die Entwickelung des sezessionistischen Gedankens, namentlich in Berlin, die Zusammenfassung der vereinzelten Gruppen in dem größeren Rahmen des Künstlerbundes gewesen ist. Einmal war es dadurch möglich, unter völligem Verzicht auf das Ausland und ohne Verlegenheits-Anleihen bei den großen Alten und den großen Toten die ganze Ausstellung aus der frischen einheimischen Produktion der jüngsten Jahre zu bestreiten. Dann aber werden die Einseitigkeiten, die sich in dem kleineren Kreise der Berliner Sezession mit jedem Jahre stärker bemerkbar machen mußten, durch eine solche allgemeine deutsche Umschau sehr glücklich ausgeglichen, und das Publikum bekommt eine gute Vorstellung von der Mannigfaltigkeit der Arten und Ziele, die in dem großen Verbande friedlich nebeneinander stehen. Es zeigt sich dabei, daß der dogmatisch betriebene Schulimpressionismus, auch in Berlin, wo er bisher besonders eifrig gepflegt wurde, seine zuerst wohltätige, aber seit geraumer Frist unleidlich gewordene Alleinherrschaft einzubüßen und einer freieren Verwertung der modernen Farbenanschauung zu weichen beginnt. Bezeichnend dafür scheint mir vor allem das Hauptwerk, das *Max Liebermann* diesmal, außer einigen anderen, neueren und älteren Arbeiten ausstellt: das Porträt Wilhelm Bodes, das nicht nur ein gutes Bild, sondern auch die Darstellung einer Persönlichkeit ist, neben reifstem malerischen Können auch ein energisches Eindringen in das menschliche Problem verrät, das neben dem koloristischen liegt. Auch *Slevogt* hat ein interessantes Herrenporträt ausgestellt; daneben einen weiblichen Rückenakt von verblüffendem Realismus. *Corinth* bringt drei neue Bilder von charakteristischer Kraft der Mache, doch von größerer Geschlossenheit der Wirkung als seine letzten Sachen; darunter eine famos gearbeitete Szene »Frauenräuber«, zwei geharnischte Landsknechtgestalten, die eine üppige nackte Schöne davonschleppen, und eine figurenreiche zweiteilige Komposition »Das Leben«, deren symbolische Beziehungen zwar ohne Kommentar dunkel bleiben, die aber eine Reihe glänzend gemalter Akte enthält. *Leistikow* zeigt neue Landschaften von schöner Stimmung und feinen malerischen Qualitäten, unter denen namentlich zwei kleine Gouaches aus dem winterlichen Riesengebirge fesseln. *Leo von König* ein sehr ge-

lungenes Porträt des Bohémiens Erich Mühsam; *Konrad von Kardorff* das Gegenstück dazu, einen klassischen Assessorentypus. *Reinhold Lepsius* hat Wilhelm Diltheys klugen Kopf gemalt, seine Gattin *Sabine Lepsius* ein zartes Kinderdoppelporträt; *Dora Hitz* eine »Kirschenernte« mit einer ganzen Reihe von Frauen- und Kindergestalten, einen lichten Hymnus auf farbenleuchtende Sommerfreude, der wie ein dekorativer Fries gehalten ist, abermals ein Anzeichen für die neu erwachende Lust am Figurenbilde. Auch sonst ist Berlin naturgemäß ziemlich reichlich vertreten, doch ohne sich vorzudrängen. *Ulrich* und *Heinrich Hübner, Philipp Klein, Robert Breyer, Curt Herrmann, Paul Baum* und die anderen führen die Früchte des letzten Arbeitsjahres vor. Ein neuer Name ist *Otto Hettner*, der einen großen dekorativen Versuch »Idyll« ausgestellt hat, eine kühn gemalte Komposition, die ein paar Figuren in Idealgewändern gegen eine farbenglühende südliche Landschaft gruppiert, voll von Härten und Gewaltsamkeiten, aber eine Probe eigenartiger koloristischer Kraft. Unter den Nichtberlinern stehen der Genfer *Ferdinand Hodler* und der Wiener *Gustav Klimt* an der Spitze, die beide einen eigenen Saal erhalten haben, wo sie sich mit je einer Kollektion meist älterer Arbeiten, die in der »Kunstchronik« schon in früheren Jahren besprochen sind, dem Berliner Publikum eigentlich zum erstenmale vorstellen. Die beiden Säle sind vom ersten Augenblick an die »Sensationen« der Ausstellung gewesen, die eigenwillige Originalität der Künstler verblüfft die Besucher, aber sowohl Klimts juwelierhafte Dekorateurphantasie und sein japanisierender Porträtistengeschmack wie Hodlers herbe Monumentalität üben eine starke Wirkung aus. Eine eigene Wand für sich wurde *Max Klinger* eingeräumt, der neben den großen Büsten von Nietzsche, Liszt und Georg Brandes noch einige weitere Skulpturen, darunter den Entwurf des Brahmsdenkmals, und mehrere hier unbekannte illustrative Federzeichnungen nach Berlin gesandt hat, die an die weit zurückliegenden Rahmenbilder zu »Amor und Psyche« anknüpfen. Dann tritt namentlich Graf *Kalckreuth* hervor, der nicht nur als Präsident des Bundes einen Ehrenplatz auf der Ausstellung einnimmt. Unter den kostbaren Arbeiten, die er mitbrachte, ist das reizende Bild seines Töchterchens als Velasquez-Prinzessin, das man schon aus Dresden kennt, und die feinen Bildnisse der alten Frau Zacharias aus Hamburg, die Kalckreuth für die dortige Kunsthalle zu malen hatte, und deren Wesen und Erscheinung ihn so fesselten, daß er sie noch zweimal porträtierte, einmal fast in derselben Stellung, nur in ein wenig abweichender Beleuchtung. Aus Stuttgart sind außerdem *Reiniger* und der junge *Amandus Faure* gekommen, der in zwei Tanzszenen von Spaniern und Negern eine ungewöhnliche Kunst in der Gruppierung von Figuren und in der malerischen Bewältigung einer flackerigen Beleuchtung an den Tag legt. Die Münchener führen zum Teil Arbeiten vor, die man aus ihren Ausstellungen im letzten Sommer kennt. So *Stuck*, der mit diesen Bildern nun auch in Berlin Mitteilung davon macht, daß er sich von der Niedergangsepoche vor einigen Jahren wieder zu erholen beginnt. So *Uhde* mit mehreren schönen Studien nach seinen blonden Töchtern. *Fritz Erler* hat sein etwas gar zu groß geratenes Triptychon »Johannisnacht« geschickt, *Leo Putz* eine amüsant gemalte groteske Märchenphantasie, *Th. Th. Heine* ein sehr lustiges Kinderbild. Aus Karlsruhe ragt neben *Thoma* vor allem *Trübner* hervor, namentlich durch die beiden mit prachtvoller Breite und Frische gemalten Reiterbildnisse der Großherzöge von Baden und Hessen. Dresden, Weimar, Worpswede schließen sich mit ihren besten Kräften an, *Ludwig von Hoffmann* mit einer ganzen Kollektion neuer Bilder von festlich-heiterer Farbigkeit. Wenig bekannt in Berlin sind die gut vertretenen jungen Düsseldorfer *Gerhard Janssen, Otto Sohn-Rethel* (mit dem schönen Kopf einer alten Nonne) und *Heinrich Reifferscheid.* Von den Wienern ist an erster Stelle neben Klimt *Carl Moll* zu nennen, der aus einem Ästheten-Interieur ein zartes lyrisches Gedicht gemacht hat. Die Plastik kann sich in den größeren Räumen des neuen Sezessionsgebäudes am Kurfürstendamm (das im übrigen sehr zweckmäßig und anspruchslos ist, ohne ein Ausbund von Schönheit zu sein) besser ausbreiten als in dem alten Hause der Kantstraße. Die Münchener, *Adolf Hildebrand, Hermann Hahn, C. A. Bermann, Hermann Lang,* haben ihre aus dem Vorjahr bekannten ausgezeichneten Arbeiten geschickt. Die Berliner Garde hat neue Werke ausgestellt: *Gaul* einen Löwen, ein glänzendes Gegenstück zu seiner älteren Löwin, und einen originell stilisierten Adler von romanischem Anklang, *Klimsch* eine Bronze »Eos« und die Marmorbüste eines jungen Mädchens, *Tuaillon* zwei dekorative Reliefentwürfe. Bedeutungsvoll tritt daneben mit einer Reihe höchst interessanter Arbeiten in Bronze, Stein und Marmor der junge *Georg Kolbe* hervor, der seit kurzem von Leipzig nach Berlin übergesiedelt ist. Schließlich ist noch eine kleine Zahl von Schwarz-Weiß-Blättern und sogar — ein Novum in der Berliner Sezession — etwas Wiener Kunstgewerbe zu finden, das dazu dient, den Klimt-Saal zu schmücken. *-rn.*

In **London** hat jetzt eine *Ausstellung* im Viktoria und Albertmuseum stattgefunden, welche die *Fortschritte der Vervielfältigungskünste von Kunstwerken* zu illustrieren den Zweck hatte. Wir lesen darüber im »Athenaeum«: Der Wettbewerb zwischen den verschiedenen Nationen, nach welchen die Ausstellung geordnet war, war und ist sehr lebhaft und die patentierten Verfahren wie Geheimnisse werden eifersüchtig bewahrt. Im allgemeinen sind die Unterschiede zwischen den Leistungen der einzelnen Nationen aber nicht sehr bedeutend: die Reproduktionen in Schwarz und Weiß, als Photogravüre und Lichtdruck, sind überall gleich weit gediehen. Gewiß finden sich graduelle kleine Unterschiede; aber das Beste aus England, Frankreich und Deutschland läßt kaum etwas zu wünschen. Man darf die Photogravüre des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck (Berliner Photographische Gesellschaft) wohl als das beste ausgestellte Werk ansehen; nahe daran kommen Walker & Cockerells Photogravüren plastischer Werke und Robert Sansons Photogravüre eines Mezzotintostiches.

Gleiches läßt sich von dem Lichtdruckverfahren sagen. Schade, daß die Clarendon Press keine der für Sidney Colvins Publikationen von Handzeichnungen hergestellten Faksimilia ausgestellt hat, so daß man sie mit den prächtigen Lichtdrucken von Zeichnungen aus der deutschen Reichsdruckerei (Nr. 443 und 444) hätte vergleichen können.

Während die Prozeduren in Schwarz und Weiß kaum größere Vollendung mehr erreichen können, sind die Farbendrucke noch gar weit davon entfernt. Farbige Lichtdrucke und farbige Photogravüren sind bis jetzt am wirkungsvollsten; wir müssen jedoch annehmen, daß in vielen, wenn nicht den meisten derselben, die Farben nicht mechanisch reproduziert sind. Solche Photogravüren sind in Wirklichkeit farbige Punktierstiche, bei denen die Farbe vor jedem Abdruck mit der Hand auf die Platte übertragen wird. Das Resultat ist daher nichts anderes als eine Kopie des Originals, soweit die Farbe in Betracht kommt; ein Faksimile im wahren Sinn liegt nicht vor. Darüber hätte der Katalog eigentlich bessere Information geben sollen.

Dem gegenüber hat das Dreifarbenverfahren, dessen einzelne Stadien in der Ausstellung der London County Council School of Photographic Engraving trefflich zu

studieren sind, den Vorzug mechanisch zu sein. Größeren Erfolg haben die reproduzierten Wasserfarbenzeichnungen ergeben, worunter André & Sleighs Aquarellreproduktionen nach Hallam Murray & Harry Johnston am besten wirkten. Noch hervorragender ist ein von Enschede reproduziertes Aquarell Josef Israëls', wobei ein blaßgrauer Fond die drei Farben entschieden in Harmonie bringt und hebt.

Unter den Versuchen, Ölbilder in Dreifarbendruck wiederzugeben, wären André & Sleigh mit einem Lely zu nennen. An der Spitze schienen aber die Italiener zu marschieren. Tizians »Bella«, so subtil und kompliziert das Original ist, kann in Arturo Alinaris Dreifarbendruck, trotz der unangenehmen Oberfläche des Papiers, eine Idee von der Schönheit des Originals geben. Auch Eugen Alberts Farbenreproduktion eines Lenbach (Nr. 453) ist verblüffend; aber hier glauben wir mehr an eine künstlerische als natürliche Prozedur . . . Major General S. Waterhouse hat den Katalog mit einem gelehrten und instruktiven, aber leider für Laien nicht detailliert und verständlich genug abgefaßten Einleitungskapitel versehen. *M.*

(Nach diesem Berichte scheint die Londoner Ausstellung von den deutschen Kunstanstalten, die im Dreifarbendrucke an der Spitze in Europa marschieren, gar nicht beschickt gewesen zu sein. D. Red.)

In Düsseldorf wurde die **Oswald Achenbach-Ausstellung,** die dem Gedächtnis des verstorbenen Meisters gilt, eröffnet.

VERMISCHTES

Aus **Florenz** wird berichtet, daß Pierpont Morgan die Sammlung Martelli für 100000 Lstr. oder mehr gekauft hat! Natürlich bleibt es fraglich, ob es durch irgend eine Gesetzesumgehung oder List gelingen wird, die Kunstwerke fortzuschaffen. Jedenfalls ist der Moment dafür aufs günstigste gewählt: denn erstens läuft in wenigen Monaten das vorläufig zweijährige Ausfuhrverbot für alte Kunstwerke ab, zweitens und hauptsächlich aber ist Morgan heute in Italien populär, ja sogar ein Wohltäter, der Anrecht auf Dank hat. Diese Wandlung des vielgeschmähten »Räubers« zum edlen Spender hat das Pluviale von Ascoli zustande gebracht. Wie allbekannt, war es aus dem Dom gestohlen und auf Umwegen Morgan zum Kaufe angeboten worden, der es auch für eine starke Summe erwarb. Als aber sich hierüber Lärm in der Presse erhob, entdeckte der Amerikaner sein Herz und stellte das kostbare Pluviale dem Dom ohne einen Pfennig Entschädigung wieder zu. Darob große Freude, Morgan kommt in Italien an, wird in den Zeitungen gefeiert, vom Minister mit einem Orden dekoriert und — kauft währenddessen die Sammlung Martelli! So ist er durch diesen Schachzug augenblicklich in der günstigsten Position gegenüber der Regierung und öffentlichen Meinung. Die Sammlung Martelli birgt vier Arbeiten ersten Ranges von Donatello, eine Kinderbüste von Rossellino und noch mehr der Schätze.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 27. 2. Juni

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LONDONER BRIEF

Die Ausstellung in der Königlichen Akademie erhebt sich in diesem Jahre nicht über den bisherigen mittleren Durchschnitt. Ein wirklich hervorragendes Werk fehlt, so daß kein eigentliches, sogenanntes »Jahresbild« zu verzeichnen ist. Ein neuer Genius erschien nicht und die bekannten Künstler haben in der alten Weise mehr oder minder gut ihren gewohnten Weg verfolgt. Zahlreich vertreten finden wir das Porträt hochgestellter Personen als Schaustücke für »Haupt- und Staatsaktionen«, so namentlich das der Königin im Krönungsornat von Luke Fildes, Kaiser Wilhelms von Cope als englischer Feldmarschall in ganzer Figur und das Gruppenbild der Familie des Herzogs von Marlborough für Schloß Blenheim, gemalt von Sargent. Das letztere ist im Stile van Dycks gehalten, und wenn auch einzelne Details gelungen sind, so tritt doch die gewollte Pose so deutlich hervor, daß schließlich die Gesamtkomposition als ein Fehlschlag bezeichnet werden muß. Besser in der Auffassung sind die Porträts der Gräfin Warwick, Lady Vincents und namentlich das Bildnis des hundertjährigen Manuel Garcia von Sargent, ein ruhiges, würdevolles und charakteristisches Porträt des greisen Sängers.

Alma Tadema lieferte mit der »Auffindung Moses« eins der umfangreichsten seiner bisher geschaffenen Werke. Die bekannten historischen Zutaten sind durchaus korrekt wiedergegeben und die stark in den Vordergrund tretende Blumendekoration sogar unübertrefflich dargestellt. Sein Bild ist bereits für 280000 Mark verkauft. Außer einigen guten Porträts stellt Hubert von Herkomer seine »Ratssitzung in Landsberg« aus. Darüber, daß dies Werk in der engeren Heimat unschätzbaren Wert besitzt, besteht gewiß kein Zweifel; hier fehlt vollständig das Verständnis für den inneren, psychologischen Zusammenhang zwischen dem Meister und dem dargestellten Sujet. Außerdem lieben die Engländer es nicht, wenn ein großer Künstler, den sie sich gewöhnt haben als den ihrigen zu betrachten, plötzlich seinen fremdländischen Ursprung wieder in Erinnerung bringt. Des Meisters begabteste Schülerin, Miß Lucy Kemp-Welch, ist ebenfalls gut auf der Ausstellung vertreten. Dasjenige Bild, welches den meisten Zuspruch hat und förmlich vom Publikum belagert wird, betitelt sich »The Cheat«. Der Maler Colier hat vier Personen, zwei Herren und zwei Damen, dargestellt, die Bridge spielen und von denen eine Partnerin die andere mit Recht beschuldigt, sie betrogen zu haben. Die beiden Herren sind Freunde des Künstlers, die mitspielenden Damen sollen dagegen professionelle Models sein. Der ganze Vorgang, wenngleich gerade an sich nicht sehr erbaulich, wurde stark realistisch und mit dramatischer Gewalt geschildert.

Am meisten hat indessen die Akademie in diesem Jahre durch das von sich reden gemacht, was sie ablehnte! Dieses unbegreifliche und unerfreuliche Verhalten kam der »New Gallery« außerordentlich zustatten und verschafft nunmehr für diese den Hauptanziehungspunkt. Es handelt sich nämlich um die Arbeit des Bildhauers Haward Thomas »Lycidas«, eine Statue in Lebensgröße, die hier nur als Wachsmodell in imitierter antiker Bronze zu sehen ist. Seit langen Jahren wurde in England nichts geschaffen, was diesem Werke gleichkäme. Dies Werk darf als das Meisterstück eines wirklichen Künstlers gelten. Mit seiner Kenntnis des menschlichen Körpers und seinem feinen Gefühl kann er den besten alten und modernen Bildhauern zur Seite gestellt werden. Er lebt auf Capri und scheint daher mit Recht von dem griechisch-römischen Geiste, der die Kunstschätze des klassischen Neapel durchzieht, beeinflußt. Lycidas, ein Hirte, ist mit emporgehobenen Armen dargestellt. Dies ablehnende, keineswegs vereinzelt geoffenbarte Verhalten der Akademie einem solchen Kunstwerk gegenüber zeugt für dort öfters betätigte, bedauerliche Zurückhaltung gegenüber neuen Schöpfungen. Diesmal hat sich die Akademie mit der ganzen Öffentlichkeit in Widerspruch gesetzt und der betreffende Künstler ist mit einem Schlage durch die Ablehnung ein berühmter Mann geworden. Aber selbst Watts wurde im Jahre 1867 gegen seinen Mitkandidaten Frost, bei einer Stimmenabgabe von vierundvierzig Mitgliedern der Akademie, knapp mit vier Stimmen Mehrheit in ihren Kreis aufgenommen.

Im übrigen kann man diesmal von der »New Gallery« sonst nichts Außergewöhnliches berichten. C. H. Shannon, Reid, Lavery und andere Künstler haben die Ausstellung mit guten Werken beschickt, ebenso Lady Alma Tadema. Letztere nähert sich in ihrer vollendeten Technik immer mehr den alten hollän-

dischen Meistern, jedoch mit dem Unterschiede, daß diese malten, was sie wirklich sahen, während die genannte Künstlerin in retrospektiver Phantasie entwirft, was die alten niederländischen Meister in ihrer Epoche erblickten. Auch für die »New Gallery« hat Sargent durch ein Porträt des Gouverneurs Sir Frank Swettenham zwar ein brillantes, aber doch zum Teil verzeichnetes Werk geliefert.

Eine in der Regel weniger besuchte Galerie, die im Osten in Whitechapel liegt, zog zurzeit auch ein größeres Publikum aus dem Westend an, weil hier eine Ausstellung arrangiert war, die eine Übersicht der englischen Kunst von 1840—1870 geben sollte. Besonders interessierte sich auch Watts für dies Kunstinstitut, um dem ärmsten Stadtteile Londons die Segnungen der Kunst zu erschließen. Wir finden hier typische Werke von Wilkie, Etty, Mulready, Dyce, George Richmond, Madox Brown, Rossetti, Burne-Jones, Millais, Holman Hunt, den Präraffaeliten mit ihrem Anhang, dann Watts, Landseer, Eastlake, Turner, David Cox, De Wint, Walter Crane, Walker, Windus, Arthur Hughes und vieler anderer hervorragender Künstler jener Periode. Der Besuch der Galerie war ein ungemein reger, doch läßt sich damit kaum beweisen, inwieweit die ärmeren Volksklassen daran teilgenommen haben.

Jedenfalls hatte, wie immer auch bei Mitgründung des obigen Instituts, Watts das Beste für die Ärmsten der Armen gewollt.

Ein einflußreiches Komitee hat sich in England gebildet, um dem heimgegangenen Meister ein würdiges Denkmal in London zu errichten. Einige Jahre vor seinem Tode hatte Watts in dem von einem Kreuzgange eingefaßten Garten der St. Botolphskirche Tafeln anbringen lassen, die durch Inschriften heroische Taten von Arbeitern im bürgerlichen Leben verherrlichen. Kurz vor seinem Ableben hatte der Altmeister nun den Wunsch ausgesprochen, daß diese Erinnerungszeichen bedeutend vermehrt werden sollten und hat infolgedessen seiner Gattin Auftrag für 144 solcher in ornamentaler Weise auszustattenden Tafeln gegeben. In der Mitte der Anlage wird ein in Terrakotta angefertigtes Bildnis des Künstlers mit seinem Motto: »The utmost for the highest« Aufstellung finden. Das genannte Material wurde deshalb gewählt, weil Schüler der von Watts in Guildford und Limnerslease angelegten keramischen Schule die Porträtbüste oder Statue ausführen werden. Nachdem die beiden früheren Ausstellungen, die von Watts in der Akademie und von Whistler in der New Gallery, heute in ihren ideellen und praktischen Resultaten übersehen werden können, soll zunächst registriert werden, daß beide Institute noch niemals so glänzende Geschäfte gemacht haben. Auch im Tode bleibt Whistler das Haupt der neuen englischen, Watts der Prophet der alten Schule. Der Zeitgeist steht auf jener Seite! Beide sind für England, wenn schon diametral entgegengesetzt, so doch schließlich die Leiter in der Kunstbewegung. Watts ist Lehrer! Whistler sagt umgekehrt: der Künstler hat nichts auseinanderzusetzen und nur für diejenigen zu malen und zu schaffen, die ebenso wie er sehen. Abstraktionen und Verallgemeinerungen des Lebens auf die gesamte Menschheit bezogen, gehen mich gar nichts an! Watts und Whistler sind entgegengesetzte Pole, aber Whistler ist schon der Gedanke der Belehrung verhaßt. Trotz alledem war die Persönlichkeit Watts selbst für Whistler eine so erhabene, daß jener vielleicht als der einzige Künstler zu verzeichnen ist, über den er niemals etwas Ungünstiges äußerte, und das will für Whistler viel besagen!

Von einer großartigen Schenkung, ja in ihrer Art vielleicht der bedeutendsten, die je ein einzelner Privatmann stiftete, ist noch zu berichten, nämlich von 10000 der vorzüglichsten Kupferstiche aller Meister und Länder, die Mr. James Stead Edington der öffentlichen Bibliothek von North Shields in Northumberland überwies. Außer dem British Museum vermag sich in England keine Kupferstichsammlung mit dieser hier zu messen.

Von den vielen im Gange befindlichen Ausstellungen will ich wenigstens noch die in der »Leicester-Gallery« erwähnen, wo die Herren Brown & Phillips eine reiche Abwechselung bieten durch Vorführung der Werke von Denholm Armour, Cameron, Michie und einer Illustration von »Rip van Winkle« durch Gemälde Arthur Rackhams, der mit Geist und Grazie arbeitet. Zum Schluß sei noch auf die Goldschmiedekunstausstellung Laliques in der Galerie von Agnew in Bond-Street hingewiesen. *O. v. SCHLEINITZ.*

NEKROLOGE

Paul Dubois †. Die Größen der französischen Bildhauerei scheinen uns alle noch in diesem Jahre verlassen zu wollen. Es ist keine sechs Monate her, daß Bartholdi starb, dann verließ uns Barrias, vor sechs Wochen folgte Guillaume, jetzt ist auch Paul Dubois im Alter von sechsundsiebzig Jahren gestorben. Es ist wahr, alle diese zusammen und der ihnen wenig vorausgegangene Gérôme noch dazu, verdienen lange, lange nicht die Bewunderung, die wir Meunier schulden, aber achtenswerte Künstler waren sie doch alle fünf, selbst Gérôme nicht ausgenommen. Alle fünf waren freilich Akademiker und demgemäß etwas kalt und schulmeisterlich korrekt, aber schließlich ist auch die Korrektheit etwas Gutes. Bartholdi und Gérôme verdienen am ersten Vergessenheit, aber wahrscheinlich wird man länger von Bartholdi reden als von den anderen, denn er hat die höchst plumpe Riesendame im Hafen von New York geschaffen, die wohl noch ein paar Jahrhunderte dastehen und die Müßigen erfreuen wird. Barrias, Guillaume und Dubois waren doch tüchtiger als die beiden anderen. Barrias hat wenigstens zwei vortreffliche lyrische Arbeiten geliefert, das »erste Begräbnis« und den geigenstimmenden Mozart, und Guillaumes römischen Vorbildern nachempfundene Büsten und Statuen sind zum mindesten ausgezeichnete Schularbeiten. Bartholdi und Gérôme aber waren wirklich die reinen Fabrikanten von Schmücke-dein-Heim-Bronzefiguren. Der jetzt verstorbene Dubois scheint mir der tüchtigste von den fünfen gewesen zu sein. Seine Jungfrau von Orleans, die vor der Kathedrale in Reims und vor St. Augustin in Paris steht, ist eine ausgezeichnete Statue, sowohl technisch, als auch was den innern, mittelalterlich mystischen Gehalt anlangt. Sein florentinischer Sänger ist zwar durch die zahlreich verkauften Gipsabgüsse recht banal geworden, aber bei aller Süßigkeit ist das doch

eine recht gute und anmutige Figur. Vortrefflich ist auch die Reiterstatue des Connetable Anne von Montmorency vor dem Schlosse von Chantilly, und in der Kathedrale von Nantes steht ein gewaltiges Grabmal für den General von Lamoricière, das neben dem Grabmal von Michel Colomb für den Herzog Franz II. und seine Gemahlin Margarethe von Foix, einem der bedeutendsten und schönsten Bildhauerwerke der Renaissance auf französischem Boden, noch seine Geltung behält. Für eine moderne Arbeit will eine solche Kraftprobe nicht wenig bedeuten. Dubois arbeitete sehr langsam und gewissenhaft, und so ist die Zahl seiner Werke weit geringer als man bei seiner bis ins hohe Alter unablässigen Tätigkeit glauben sollte. An dem Grabmal für Lamoricière hat er länger als ein Jahrzehnt gearbeitet, die Jungfrau von Orleans beschäftigte ihn fünf volle Jahre, und seine letzte Arbeit, eine Elsaß-Lothringen versinnbildlichende Gruppe, hat auch fünf oder sechs Jahre Arbeit gekostet. Diese Gruppe ist vielleicht die schönste Arbeit, die der auf die Wiedereroberung des Reichslandes gerichtete französische Patriotismus zutage gefördert hat. Alle anderen, diesem Ziele geltenden Arbeiten, allen voran die im Tuileriengarten stehende Gruppe »Quand même« von Mercié, sind theatralisch und voll von hohlem Pathos. Bei Dubois sitzen einfach zwei jugendliche Frauengestalten in der Tracht der beiden verlorenen Provinzen auf einem Hügel, der wohl ein Grabhügel sein kann. Sie schmiegen sich eng aneinander und scheinen eine bei der anderen Trost im Leiden zu suchen. Diese letzte Arbeit ist wie die erste von Dubois, der florentinische Sänger, ein lyrisches Werk von höchster Anmut und wirklich rührender Innigkeit. *K. E. Sch.*

In Halensee ist der Porträtmaler und Radierer **Wilhelm Rubach** im Alter vnn 35 Jahren gestorben. Seine Radierungen nach Rembrandt und F. v. Lenbach sind in weiten Kreisen bekannt geworden.

In Braunschweig starb der bekannte Tier- und Landschaftsmaler Geheimer Hofrat Professor **Nickol** im Alter von 81 Jahren; er war lange Mitglied der technischen Hochschule.

In Utrecht starb der 1847 in Amsterdam geborene Landschaftsmaler **W. J. Oppenoorth.**

In Wien starb der Maler **Joseph Kriehuber** im Alter von 67 Jahren, der ein Sohn des berühmten Porträtisten und Landschaftsmalers Kriehuber war.

In Wien starb im Alter von 66 Jahren der **Kunsthändler Karl Josef Wawra,** Besitzer der großen Medaille für Wissenschaft und Kunst.

PERSONALIEN

Professor Dr. **Franz Winter**-Innsbruck hat einen Ruf als Professor der klassischen Archäologie nach Graz angenommen.

Professor Dr. **v. Oettingen**, erster ständiger Sekretär der Akademie der Künste in Berlin, hat sein Abschiedsgesuch eingereicht, um sich ausschließlich seinen kunstwissenschaftlichen Arbeiten widmen zu können.

Budapest. Die große Staatsmedaille wurde vom Kultusminister folgendermaßen verteilt: von den Ausländern erhielten große Medaillen J. E. Blanche und Solomon J. Solomon, kleine Medaillen die Künstler André Dauchez, Fritz Thaulow und Walter Gay. Von den ungarischen Künstlern erhielten der Maler Ferencz von Olgyay die große und die Maler Izsak Perlmutter und Dörne Skutezky die kleinen goldenen Medaillen. — Das Stipendium der Witwe Nadanyi von 500 Kronen wurde dem Kunstmaler Janos Stein zuerkannt.

Der deutsche Künstlerbund hat seine Ateliers in der Villa Romana bei Florenz als Stipendien kürzlich an folgende drei Meister verteilt: Thomas Theodor Heine erhielt das Stipendium für zwei Jahre, Gustav Klimt für ein Jahr und der Berliner Ulrich Hübner auf ein Vierteljahr.

In der **Société nationale des beaux-arts zu Paris** wurde an Stelle des bisherigen Präsidenten Carolus-Duran, der sieben Jahre das Amt ausgefüllt hat, Roll gewählt. Er war bisher Präsident der Abteilung für Malerei und wurde seinerseits durch Besnard ersetzt. Dieser wiederum, der der Abteilung der Kunstgegenstände vorstand, hat zum Nachfolger Lhermitte erhalten.

Die philosophische Fakultät der Universität Jena hat **August Rodin** zum Ehrendoktor ernannt.

DENKMÄLER

Ein **Denkmal für Corona Schröter** wurde in Guben enthüllt. Es ist das Werk des Professors Karl Donndorf (Stuttgart) und besteht aus einer Bronzebüste auf einer Säule aus rotem schwedischen Granit. Auf der Säule liest man Geburts- und Sterbejahr der Künstlerin. Der Sockel trägt die Verse aus Goethes Gedicht »Auf Miedings Tod«:

Es gönnten ihr die Musen jede Gunst
Und die Natur erschuf in ihr die Kunst.

In **Marseille** hat sich ein Komitee gebildet, um dem Maler *Monticelli* ein Denkmal zu errichten.

In **Dresden** plant man ein Eichendorff-Denkmal, das in dem von dem Dichter besonders geliebten Vororte Wachwitz Aufstellung finden soll.

DENKMALPFLEGE

Für die Instandsetzung des historisch so denkwürdigen **Reichssaales des Regensburger Rathauses**, der der Schauplatz der immerwährenden Beratungen in den letzten zwei Jahrhunderten des heiligen römischen Reiches war, hat sich nunmehr ein Ausschuß gebildet, dem neben städtischen Behörden auch einige Künstler angehören.

In **Bremen** hat man dem berühmten *Rolandstandbilde* auf dem Markte wieder den alten farbigen Schmuck zurückgegeben, den es von 1404 bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts gehabt hat. Man ist bei dieser Restauration außerordentlich diskret vergegangen. Die Farben sind so mäßig aufgetragen, daß sie kaum die Flickarbeiten decken, die in dem Laufe der Zeit an dem Standbilde vorgenommen wurden, aber »Roland der Ries« scheint in seinem farbigen Kleide zu neuem Leben erwacht.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat für die künstlerische Ausstattung des zwischen Ritter- und Grafensaales gelegenen Vorraumes auf **Schloß Burg a. d. Wupper** die Summe von 15000 Mark bewilligt.

SAMMLUNGEN

In einem Aufsatz **»Ein übersehener Rubens in der Augsburger Galerie«** (Beilage zur »Allgem. Zeitg.«, Nr. 101, 102) hatte unlängst Professor Dr. von Boloz Antoniewicz interessante Untersuchungen über ein bisher dem Dilettanten König Sigismund III. zugewiesenes Bild veröffentlicht, das der Verfasser mit zahlreichen Gründen dem großen Rubens zusprechen zu können glaubte. Wie vorauszusehen war, mußte eine derartige Entdeckung Aufsehen erregen und den Streit der Meinungen entfachen. Was uns an Urteilen bis heute vorliegt, läßt allerdings sehr darauf schließen, daß Professor von Boloz Antoniewicz mit seiner Entdeckung wenig Glück gehabt hat und daß der sogenannte »Rubens« tatsächlich weiter nichts ist, als für was man ihn bislang gehalten. Karl Voll äußert sich an derselben Stelle, von wo aus zuerst die Entdeckung proklamiert wurde (Beilage zur »Allgem. Zeitg.«, Nr. 119) über die Urheberschaft Rubens' durchaus gegenteilig und kommt dabei zu dem Schlusse, das Bild sei nicht nur kein

eigenhändiges Werk von Rubens, sondern nicht einmal eine Kopie nach ihm. Ob es dem Vicentino nach dem Vorschlage des Herrn Geheimrat von Reber zuzuweisen oder sonst als ein Ausläufer der Richtung des Tintoretto oder der Bassano zu bezeichnen ist, muß vorläufig dahingestellt sein, jedenfalls ist es ein herzlich schwaches Werk, das weder direkt noch indirekt mit Rubens in Zusammenhang steht. *B.*

Das **Römisch-germanische Zentralmuseum zu Mainz** hat einen Jahresbericht für 1904—1905 herausgegeben. Aus demselben ergibt sich, daß die Sammlung gegenwärtig 20580 Nachbildungen von Altertümern aus den verschiedensten Kulturperioden Deutschlands aufweist. Hierzu treten 3486 Originale. Im letzten Jahre fand eine Vermehrung der Nachbildungen um 523 Nummern statt, während der Zuwachs an Originalen 384 Nummern aufweist. Von diesen ist der Inhalt von 87 Gräbern eines frühfränkischen Reihenfriedhofes aus Schwarzrheindorf von besonderer Bedeutung.

Fritz Gärtners Gemälde »Schiffe auf der Elbe«, das im Kunstverein in München ausgestellt war, wurde von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft und Kunst in Böhmen für die Galerie in Prag angekauft.

In **Bieberach** wird ein **Wieland-Museum** errichtet werden. Der dortige Altertumsverein hat zu diesem Zwecke das ehemalige Gartenhaus Wielands angekauft.

Eine **Versammlung von Künstlern in Berlin**, zu der die Kgl. Akademie der Künste, der Verein Berliner Künstler, die Vereinigung Berliner Architekten und der Verband deutscher Illustratoren Vertreter entsandt hatten, beschloß eine Eingabe an beide Häuser des Landtages, um die *Gründung einer Adolph Menzel-Sammlung in Berlin* zu erwirken.

AUSSTELLUNGEN

Der Leipziger Kunstverein zeigt in seiner Maiausstellung eine schöne Kollektion von farbigen Radierungen französischer Künstler. Sie ist wertvoll zur Erkenntnis, wie ungemein malerisch die sehr in Flor gekommene Technik zu wirken vermag, vor allem aber gibt sie uns einen Hauch von jenem Charme zu spüren, mit dem das junge Paris seine künstlerische Welt zu umweben versteht. Einfachheit, Eleganz und eine Verve, wie sie dem französischen Temperament eigen ist, kennzeichnen alle diese flott und impressionistisch behandelten Skizzen. Da ist Raffaelli mit seinen Bildern aus dem modernen Straßenleben von Paris, Gaston la Touche, Boutet de Monvel, J. Villon, der den Typus der Mädchen von Montmartre und der Töchter des Moulin de la Galette mit jenem Geiste der Bohême umkleidet, der auf der Butte lebt, Charpentier, der sich in seinen Blättern als Verehrer des Idylls, als Maler landschaftlicher Romantik zeigt und in seinen Schwanenteichen japanische Stilistik mit einem tiefen poetisch-träumerischen Gefühl für Natur zu verbinden versteht, da sind ferner Fritz Thaulow, Houdard, Osterlind, dessen spanische Tänzerinnen die ganze sinnliche Glut jener Carmen-Typen offenbaren, wie sie auf den Plätzen von Sevilla tanzen — kurz eine treffliche Auswahl moderner französischer Künstler, die sich hier zusammenfinden. Auch die Ausstellung des Vereins für Originalradierung in München bietet mancherlei Interessantes, Künstler wie Peter Halm, W. Geiger und Gg. Braumüller mit seinen Lithographien zeigen ihr ganzes Können. An Ölgemälden sieht man eine Kollektion des Düsseldorfer Eugen Kampf und einige Stücke der Münchener Carl Raupp und Alexander Erdelt. Von Leipziger Malern sind sechs, R. Bossert mit einem Damenporträt, K. Tuch als Porträtist und mit einer Landschaft aus dem oberen Saaletal, Klara Werner mit Blumenstücken und Käthe Hertwich, letztere sehr vorteilhaft, vertreten. Jaro-Chadima-Leipzig zeigt eine ganze Reihe von Skizzen in Tempera und Bleistift. — Auch diesmal ist die Plastik zwar bescheiden, aber durch Hugo Lederers Bronzen glänzend repräsentiert. So ist auch diese Ausstellung ein würdiges Zeugnis für den durchaus modernen Geist, der die Veranstaltungen des Kunstvereins kennzeichnet. *B.*

In **Dresden** wurde die *internationale graphische Ausstellung* unter lebhafter Teilnahme des Publikums eröffnet. Neben dem reichen Material von Werken englischer und französischer Künstler werden eine Reihe deutscher Künstler in großen Sonderausstellungen sich dem Publikum geschlossen zeigen, um so besser einen Überblick über ihr künstlerisches Schaffen zu geben.

Da die Anmeldungen für die **deutsche Kunstgewerbeausstellung 1906** bereits so zahlreich eingegangen sind, wird es nicht möglich sein, das Dresdener Kunstgewerbe überhaupt mit im Ausstellungspalast unterzubringen. Es wird deshalb ein besonderer Dresdener Pavillion errichtet werden, dessen Ausstattung dem Architekten Professor Wilhelm Kreis in Dresden übertragen worden ist. Dieser Pavillion soll etwa 25 Räume enthalten und nur Werke von Dresdener Künstlern und Kunsthandwerkern enthalten.

Der **Sächsische Kunstverein** in Dresden zeigt zurzeit eine internationale Kunstausstellung, die außerordentlich vielseitig ist. Neben Dresden sind vor allem Berlin, München, Stuttgart, Karlsruhe, Weimar und viele Städte des Auslandes vertreten.

Die neu gegründete **Hamburger Kunstgesellschaft** wird ihre Mitglieder im kommenden Herbst und Winter mit zahlreichen Vorträgen und durch zwei Sonderausstellungen erfreuen. Die eine soll den künstlerischen Nachlaß des Landschaftsmalers Professor Louis Gurlitt umfassen, während die zweite den Lehrern der Königsberger Kunstakademie gelten soll. In dieser werden hauptsächlich die Professoren Ludwig Dettmann, Otto Heichert, Olof Jernberg, Wilhelm Wolff und Ludwig Storch mit neuen Werken vertreten sein.

Im **Kunstsalon von Bangel in Frankfurt a. M.** sieht man zurzeit eine Kollektion von Werken des Malers Franz Hecker-Osnabrück, ferner eine Anzahl Arbeiten von Fritz Grätz, Rothenburg a. T., Edmund Steppes, Albert Stagura, Paul Brandenburg und anderen.

Im Kunstverein zu **Frankfurt** wurde eine *Exlibris-Ausstellung* eröffnet, die mehrere hundert Werke der bekanntesten deutschen Schwarz-Weiß-Künstler enthält.

In **Osnabrück** wurde eine reichhaltige *Hans Thoma-Ausstellung* eröffnet.

Im **Keller & Reinerschen Kunstsalon** in Berlin sind zurzeit nicht weniger als 170 Werke des berühmten Historienmalers Werner Schuch ausgestellt. Dazu kommen zwei lebensgroße Porträts des Kronprinzen-Brautpaares von F. Triesch. Von Interesse sind ferner Silhouetten nach Pflanzen und anderen Naturgebilden von Johanna Beckmann.

In **Caspers Kunstsalon in Berlin** befindet sich zurzeit eine Kollektivausstellung der Arbeiten von W. Rudinoff. Der Katalog enthält 127 Nummern.

München wird nach Beendigung der Berliner Ausstellung ebenfalls eine *Menzel-Ausstellung* im Kunstverein haben, die durch das freundliche Entgegenkommen des preußischen Kultus-Ministeriums und der Direktion der Königl. Nationalgalerie in Berlin ermöglicht ist. Da man ähnlich wie in Berlin auch hier die Gefälligkeit weiterer Privatkreise in Anspruch nehmen will, hofft man den Besuchern ein umfassendes Bild von dem vielseitigen Schaffen des großen Künstlers vorführen zu können.

Im **Museum der bildenden Künste in Breslau** ist zurzeit eine interessante Gemäldeausstellung zu sehen, in der M. Trebacz aus Warschau mit einer Reihe von Bildern, ferner Georg Lemm, Willy Stöwer, Karl Wuttke und zahlreiche Breslauer Künstler vertreten sind.

In **Antwerpen** soll in der Zeit vom 25. Juli bis 15. Oktober eine *Gesamtausstellung* des vlämischen Malers *Jacob Jordaens* unter dem Protektorat des Königs stattfinden. Die Ausstellung soll einen umfassenden Überblick über die Werke dieses neben Rubens und van Dyck am meisten geschätzten vlämischen Künstlers geben und wird nicht nur Bilder aus dem belgischen Besitze, sondern vornehmlich solche aus ausländischen Galerien und Privatbesitz zeigen.

Der bereits angekündigten **Nord-Westdeutschen Kunstausstellung** in Oldenburg gehören als Preisrichter die Künstler Kühl-Dresden, Carlos Grethe, Hans Olde-Weimar und die Worpsweder Fritz Mackensen und Heinrich Vogeler, sowie der Oldenburger Maler Bernhard Winter an.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

In der Nähe von **Pompeji** fand ein Bauer neben einem Skelett, das zwischen einer Aschen- und einer Steinschicht einige Fuß tief unter der Bodenfläche lag, vier Armbänder aus massivem Gold mit eingefügten Smaragden, Ohrringe mit orientalischen Perlen, zwei Halsketten von Gold mit Perlen und Smaragden, vier Ringe mit Smaragden, im ganzen einen höchst wertvollen Schatz. Nach archäologischen Mitteilungen handelt es sich um die Leiche einer jungen Frau, die bei dem großen Vesuvausbruch im Jahre 79 n. Chr. auf der Flucht mit ihren Kostbarkeiten vom Aschenregen des Vesuvs ereilt wurde.

Nach dem »Popolo Romano« wurde bei Legnaro (Venetien) bei Erdarbeiten ein großer **Marmorsarkophag gefunden,** dessen Inschrift auf das Geschlecht Stardia hindeutet, das hier zum erstenmal in der alten Geschichte Venetiens auftaucht. Auch aus Etrurien wird aus der Nähe des antiken Ferentum von zahlreichen Sarkophagfunden berichtet, in denen sich wertvolle Vasen und Bronze-Kleinkunst gefunden haben soll.

Gelegentlich der **Wiesbadener Ausstellung** soll ein bisher unbekanntes Porträt *Anselm Feuerbachs* zum Vorschein gekommen sein, das als eines der frühesten Jugendwerke des Meisters anzusehen ist. Es handelt sich um ein Porträt des 1850 verstorbenen Gelehrten Canstatt, der seinerzeit eine Professur an der Universität Erlangen bekleidete.

VERMISCHTES

Aus **Rom** wird uns geschrieben: Meiner Korrespondenz aus Pompeji, in der über die Nachteile der von Pais eingeführten Änderungen die Rede war, lasse ich noch einige Bemerkungen über die Umstellung folgen, die derselbe Pais in Neapel vorgenommen hat, indem ich zugleich einige Berichtigungen von Einzelheiten des vorigen Artikels hier anknüpfe. Die Guide heißen nicht privilegiate, sondern autorizzate; sonst ist die Sache aber genau so, wie ich geschildert. Die Verwaltung der Scavi. hat vor dem Unwillen der meist der Camorra angehörigen Leute solche Scheu, daß sie es nicht wagt, die Bedingungen groß anzuschlagen, unter denen die Guide ihre Dienste anbieten dürfen, so daß also der Fremde gegen Mehrforderungen der Führer bei der Verwaltung keinen Schutz findet. Wird das alte System der Führung durch die Kustoden wieder eingeführt, wie man ja hoffen darf, dann ist die Camorra der Guide ja sofort beseitigt; auf jeden Fall sollte aber die Verwaltung dafür sorgen, daß jede Guida ein Buch führt, in dem genau die tariffa in verschiedenen Sprachen angegeben ist, sie sollte auch verlangen, daß die Fremden, die sich einen Führer leisten, ein Urteil in das Buch eintragen, ob sie mit der Führung usw. zufrieden waren oder nicht. Eine Überforderung muß sofort eine Entziehung des Patentes zur Folge haben.

Doch nun zu Neapel. In früheren Nummern der Kunstchronik ist von E. St. im allgemeinen günstig über die erfolgte Neuordnung berichtet worden. So viel ist zuzugeben, daß man beim Eintritt im allgemeinen einen günstigen Eindruck gewinnt, prüft man aber näher, dann treten doch auch viele Schattenseiten der Neuaufstellung hervor. Es ist durchans kein einheitliches Prinzip durchgeführt, man sieht überall Anfänge eines solchen, die aber bald aufgegeben und durch Willkür ersetzt sind. *Kein festes Prinzip*, das ist sozusagen das Prinzip, nach dem die Aufstellung gehandhabt ist, die Räume, die doch so hervorragend architektonisch gehalten sind, dienen nicht zur Illustrierung der Denkmäler, sondern die Denkmäler müssen es sich gefallen lassen, als Dekoration der Säle zu dienen. Man hat durch Hinzuziehung der Räume, die bisher als Magazine zur Unterbringung von Wiederholungen und Fragmenten dienten, zum Museum eine ganze neue Reihe von Sälen geschaffen, die natürlich auch eine große Zahl von Denkmälern auszustellen ermöglichten, die bis dahin dem großen Publikum nicht sichtbar waren, aber das gewinnt im allgemeinen dabei nicht viel; hätte man die betreffenden Sachen in den Magazinen gelassen und den Zutritt zu diesen den Gelehrten gestattet, dann wäre der Wissenschaft ebensogut wie jetzt gedient gewesen, und man hätte nicht nötig gehabt, wie es jetzt geschehen ist, nur um die Säle etwas zu füllen, alle möglichen wenig bedeutenden Fragmente und Restchen mit zur Aufstellung zu bringen. So ist z. B. der eine Bronzesaal ganz mit nichts bedeutenden Fragmenten gefüllt, da sieht man zwei Pferdeschweife, einige dürftige Gewandfragmente, ein paar Finger usw. Ganz sicher ist es, daß man auch daraus etwas lernen kann, aber Museumsausstellungsgegenstände sind das sicherlich nicht. Noch viel mehr tritt dies in den oberen Räumen hervor, die den in Pompeji gefundenen Altertümern gewidmet sind. Dort findet man oft ein und denselben Gegenstand mit ganz geringen Verschiedenheiten viele Male wiederholt, z. B. die beliebten Brunnenfiguren und dergleichen mehr. Alles das nebeneinander aufzustellen kann doch sicherlich nicht Aufgabe eines großen Museums sein; dergleichen »Vorräte« gehören in die Magazine, die natürlich für den Forscher zugänglich und benutzbar sein müssen; im Museum selbst, das doch allgemein dem Publikum zugänglich sein soll, brauchen nur die Vertreter der Gattung, die besten Exemplare darunter, ausgestellt zu sein. Aber hier bei der Neuordnung waren sie nötig, um den Raum zu füllen. Sollten sie nun wieder beseitigt werden, wenn andere neue Funde Platz erheischten? aber dann wäre der Wechsel im Museum ja in Permanenz erklärt und die Kataloge, mit denen es schon jetzt leider in den italienischen Museen übel bestellt ist, wären dann so gut wie unmöglich gemacht.

Vielleicht findet der Gedanke einmal günstige Aufnahme, durch Austausch an andere Institute die Magazine zu entlasten, die einen und denselben Gegenstand, soweit es sich um gewöhnliche in Pompeji fast in jedem Hause sich findende Dinge handelt, oft in vielen ganz gleichen Stücken enthalten. Oder man könnte die überflüssigen Exemplare dazu verwenden, in Städten, die kein Museum haben, solche anzulegen; es würden die Sachen sicher gern aufgenommen werden, und sie würden ohne Zweifel auch reichen Nutzen stiften, insofern sie die Kenntnis der Vorzeit weiteren Kreisen vermitteln und auch den heimischen

Altertümern größerere Aufmerksamkeit zuzuwenden nötigen. Doch kehren wir zu dem Museo Nazionale zurück. Vielfach sind Altertümer, die nur schwer oder nur unter großer Gefahr beweglich waren, an Ort und Stelle gelassen, trotzdem sie gar nicht in ihre Umgebung hineinpassen, z. B. die Alexanderschlacht (das Mosaik hat übrigens durch Öffnung eines Fensters in der Kuppel ein ganz falsches Licht bekommen, das wegen der Reflexwirkung gar nicht mehr gestattet, das ganze Werk mit einem Blick in Augenschein zu nehmen) oder das Zimmer mit den pompejanischen Mosaiken, in das man aus den Skulpturen der polykletischen Schule hineingerät. Derartige Rücksichten befremden allerdings um so mehr, als sie bei anderen Denkmälern des Museums nicht beobachtet sind; so ist der gewaltige Marmorblock, der Zeus aus Kumä, nach dem freien Raum vor der Haupttreppe versetzt worden, so daß die unausgeführte recht häßliche Hinterseite allen, welche die Treppe heruntersteigen, in die Augen fallen muß, und auch bei anderen nur schwer zu bewegenden Kolossen hat die Rücksicht auf Sparsamkeit sicherlich nicht ihre Bewegungsfreiheit gehindert. Ja man munkelt, daß derartige Versetzungen nicht erst vorher geplant und überlegt und erst dann, wenn alles dafür sprach, zur Ausführung gebracht sind, sondern daß gleich mit der Versetzung der Originale vorgegangen wurde, die dann kassiert werden mußte, wenn der gewünschte Eindruck bei der gegebenen Stellung nicht erreicht wurde. So erklären sich auch die großen Kosten, welche die Neuordnung veranlaßt hat. Aber von dem Erdgeschoß kann man doch immer noch sagen, daß es für den oberflächlichen Betrachter einen guten Eindruck macht. Das gilt aber durchaus nicht für die anderen Räume, z. B. für die pompejanischen Wandgemälde. Sie sind jetzt in den Sälen untergebracht, die auf halber Höhe der Treppe rechts liegen (links sind die Räume der Verwaltung). Das Licht ist dort, besonders in dem Korridor, so schlecht, daß bei dunkleren Tagen, an denen auch Napoli nicht Mangel leidet, einfach *nichts* zu sehen ist. Man hat zwar zum Ersatz elektrische Beleuchtung angebracht, aber die führt ihren Namen wie das römische Wort lucus a non lucendo. Diese Räume waren bis vor kurzem noch geschlossen, haben also auch bei dem von E. St. hier ausgesprochenen Urteil nicht berücksichtigt werden können, sonst würde vermutlich die Wertschätzung der von Pais vorgenommenen Umstellung auch anders gelautet haben. Auch im ersten Stock, wo gleichfalls ein Teil der Wandgemälde untergebracht ist, man weiß nicht recht, welchem Prinzip zuliebe, sind viele Schattenseiten hervorzuheben. Manche Gegenstände sind an so gefährdetem Platze ausgestellt, daß man sich nur wundern muß, daß sie nicht täglich umgestoßen oder zerbrochen werden. Auch ist hier, besonders in den von pompejanischen Gegenständen gefüllten Räumen, die oftmalige Wiederholung eines und desselben Gegenstandes, dem kein besonderes künstlerisches Interesse zukommt, tadelnd hervorzuheben. In einer Ecke des ersten Saales links führt eine schmale Tür zu einer schmalen und steilen Wendeltreppe, die man hinaufsteigen muß, wenn man die Säle erreichen will, wo die Gegenstände aus Gold und Silber, die Glasschalen, die Vasen und anderes aufgestellt sind. Ich bin überzeugt, daß viele an dieser unscheinbaren Türe vorbeigehen, ohne den Aufgang überhaupt zu bemerken, und daß sie infolgedessen das Museum verlassen, ohne einen der interessantesten Teile gesehen zu haben.

Alles in allem, die Umstellung hat zwar, wie man hört, unendlich viel Geld gekostet, aber das, was erreicht ist, steht dazu in keinem richtigen Verhältnis; es sind manche Dinge in ein besseres Licht gestellt und sind dadurch jetzt zu ihrem Recht gekommen, dafür sind aber ganze Klassen von Denkmälern vernachlässigt, ja geschädigt. *Richard Engelmann.*

Neues aus Venedig. Man wird sich aus früheren Mitteilungen erinnern, daß die Markusbibliothek in das ehemalige Münzgebäude übertragen worden ist. Mehrere Jahre vergingen, bis der Bücherschatz wieder vollkommen den Gelehrten zu Gebote stehen konnte. Die Eröffnung fand geraume Zeit vor Beginn der Internationalen Kunstausstellung statt. Die feierliche Einweihung der Bibliothek geschah jedoch erst gelegentlich der Ausstellungseröffnung. Zugleich fand die Enthüllung des im großen Lesesaal aufgestellten Petrarca-Denkmals statt. Lorenzetti stellte den Gründer der »Marciana« in Halbfigur aus großem Sockel herauswachsend dar, und zwar im Gelehrtengewand. Über der Kapuze einen Lorbeerkranz, hält er einen Kodex, wie etwas schon sehr Wertvolles, mit beiden Händen ihn an die Brust drückend. Der Raum, in welchem dieses Denkmal Aufstellung fand, ist der zum Lesesaal umgestaltete ehemalige Lichthof des schönen Gebäudes. Eine der den ganzen Hof umgebenden Bogenöffnungen, nach rückwärts geschlossen, ist durch die Halbfigur, dem Eingange gegenüber, wirkungsvoll gefüllt.

Da die Restaurationsarbeiten in der Frarikirche immer größere Dimensionen annehmen, so war es an der Zeit, die wertvollsten Bilder der Kirche in die ganz nahe gelegene kleine Kirche S. Tornà zu verbringen. Die Übertragung dieser Kunstschätze vollzog sich dieser Tage. Die genannte Kirche ist nun ein kleines Museum geworden. Die Pesaromadonna Tizians, das dreiteilige Sakristeibild des Giov. Bellini, die Vivarini und vieles andere Wertvolle können nun in besserem Lichte bewundert werden. Das Eintrittsgeld, welches beim Besuch der Frarikirche bisher erhoben wurde, gilt nun für beide Kirchen.

Die Verkäufe in der Internationalen Kunstausstellung haben bis heute die Summe von *193000 Lire* erreicht.

AUGUST WOLF.

Ein deutscher Kunstsalon in Paris betitelt sich eine im Verlage der »Allgemeinen Zeitung« in München erschienene Broschüre von Karl Lahm, die einen Auszug von Fragen und Antworten auf eine heute scheinbar sehr dringend gewordene Angelegenheit im deutschen Kunstleben enthält. Es handelt sich lediglich um die Idee eines deutschen Kunstsalons in Paris, der von den besten lebenden deutschen Künstlern beschickt werden soll und dessen Zweck ist, der in Paris sehr stiefmütterlich behandelten deutschen Kunst gesunden Boden zu schaffen. Tatsächlich haben sich die bedeutendsten französischen Künstler zu dieser Idee äußerst sympathisch gestellt. Der politische Chauvinismus, der Gott sei Dank auch immer mehr im Schwinden begriffen ist, hat seit langem nicht mehr auf das Gebiet der Kunst hinübergegriffen. Daß vorläufig der Versuch einer rein nationalen Sonderausstellung in der Seinestadt nur einen ideellen Erfolg bringen kann, darüber sind sich alle einig, die zu dieser Frage Stellung genommen haben; aber immerhin vermag ein derartiger Schritt, abgesehen von der idealen Bestrebung, die die Kunst als Gemeingut kultivierter Völker betrachtet, tatsächlich auf die Dauer auch dem deutschen Künstler den materiellen Erfolg zu bringen. Was Karl Lahm über die stiefmütterliche Behandlung deutscher Kunst in Pariser Salons sagt, ist ebenso traurig wie wahr, und es ist kaum zu verstehen, daß, während England, Spanien, selbst Italien, dessen künstlerische Bedeutung doch kaum an die unserer modernen Bewegung heranreicht, in überaus großem Umfang seit Jahren in Paris vertreten zu sein pflegen, deutsche Maler und Bildhauer ersten Ranges im Pariser Kunstleben absolut unbekannte Erscheinungen sind. Männer wie Jean

Paul Laurens, Henry Martin, Henry Gervex, Auguste Rodin, Eugen Carrière, Lucien Simon und andere bedauern offenherzig genug ihre vollständige Unkenntnis der deutschen Kunst. Im einzelnen würden zur Realisierung dieses Projektes nach den Ratschlägen der französischen Kollegen die Monate Januar und Februar für eine derartige Ausstellung am günstigsten sein. Eine Schwierigkeit liegt wie bei allen Ausstellungen nun in der Zusammenstellung der Jury, die eben entscheiden soll, was das Beste in unseren heutigen Kunstleistungen ist, und deren Bestreben es sein muß, beide Richtungen in der deutschen Moderne gleichmäßig zu Worte kommen zu lassen. Daß München als Vorort günstiger als Berlin erscheint, wollen wir mit Hinblick auf den politischen Chauvinismus gewisser französischer Kreise gern zugestehen. Es handelt sich um ein Projekt, von dem man nur wünschen kann, daß es möglichst bald zur Tat wird. *B.*

Im Sommerhalbjahr 1906 ist in Dresden anläßlich der Ausstellung ein **allgemeiner deutscher Kunstgewerbetag** geplant. Derselbe soll vom Vorort des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine Karlsruhe und von unserem Verein gemeinsam veranstaltet werden. Der Vorstand des Dresdener Kunstgewerbevereins hat in seiner letzten Vorstandssitzung beschlossen, den allgemeinen deutschen Kunstgewerbetag in Verbindung mit dem Direktorium der Ausstellung 1906 zu veranstalten. Die Zeit vom 15. Juni bis 15. Juli wird als die geeignetste angesehen. — Ferner hat das Ministerium des Inneren beschlossen, zur Unterstützung des sächsischen Kunstgewerbes und der sächsischen Kunstindustrie bei der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung aus Staatsmitteln einen Beitrag bis zu 15000 Mark zur Verfügung zu stellen, der insbesondere als Beitrag zu den Kosten der für die Beteiligung Sachsens erforderlichen besonderen Bauten und deren künstlerische Ausgestaltung verwendet werden kann.

Zu Murillos »Geld zählenden Mädchen« in Dresden. Aus der reichen Gemäldesammlung des russischen Gesandten am sächsischen Hofe, von Canicof, hat 1830 Minister von Lindenau ein einziges Werk für die königliche Bildergalerie zu Dresden erstanden: das vermeintliche Original der »Geld zählenden Mädchen« Murillos. In den Briefen von Quandts an C. A. Böttiger auf der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden wurde ich auf den betreffenden Auktionskatalog mit beigeschriebenen Preisen hingewiesen und ist es mir gelungen, denselben im königlichen Kupferstichkabinette daselbst zu ermitteln. Nur 550 Taler sind für jenes Bild gezahlt worden. Jetzt weiß man freilich, daß sich das Original in der Münchener Pinakothek befindet. Seit einiger Zeit schmückt die Kopie einen Raum im königlich sächsischen Ministerium des Innern.

Theodor Distel.

Gelegentlich der **Tagung des deutschen Malertages** in München am 21. Juni soll ein Kongreß zur Bekämpfung der Farben- und Malmaterialien-Fälschung unter möglichst großer Beteiligung der Kunstakademien und Gewerbevereine, dann auch der Fabrikanten selbst stattfinden, um den allgemeinen Mißständen bezüglich Fälschung der Farben endgültig zu steuern.

Nach den »M. N. N.« hat Fräulein **Sophie F. Hormann,** die sich seit etwa zwei Jahren auf dem Gebiete der Freskotechnik versucht, eine wertvolle Neuerung entdeckt, die dem Künstler gestattet, auch Fresken in seinem Atelier auszuführen. Zu diesem Zwecke wurden von der Künstlerin transportable Plaketten verfertigt, die man jederzeit nach Beendigung der Arbeit in die Mauern einlassen kann.

In **Wien** wurden die *Prachtkandelaber* vor der *Hofoper,* welche den Ring um einen wirklichen Schmuck bereichern, enthüllt. Zerritsch und Almeroth sind die Schöpfer derselben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang | 1904/1905 | Nr. 28. 9. Juni

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

LITERATURNUMMER

The Anonimo. Notes on pictures and works of Art in Italy, made by an anonymous writer in the sixteenth Century, translated by Paolo Mussi; edited by George C. Williamson, London. George Bell & Sons, 1903.

Schon längst ist dieses Werk durch die ersten italienischen Ausgaben in der gelehrten Welt bekannt. Eine deutsche, von Dr. Theodor Frimmel unternommene und im Jahre 1888 in Wien (Verlag C. Gräser) veröffentlichte, hat sich nur auf den ersten Teil, nämlich auf den des Urtextes beschränkt. Dieser besteht aus einem handschriftlichen Bericht, in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts verfaßt, über viele teilweise ganz hervorragende Kunstwerke, welche zurzeit in ihren ursprünglichen Entstehungsstätten, in einigen Städten des lombardisch-venezianischen Gebietes, zu sehen waren und nunmehr zum größten Teil in die weite Welt hinaus zerstreut sind. Das alte, merkwürdige Manuskript genannten Inhaltes wird in der königlichen Bibliothek in Venedig aufbewahrt, wo es erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts von dem damaligen Vorsteher, dem Geistlichen Don Jacopo Morelli, beachtet und im Jahre 1800 im Städtchen Bassano »con regia permissione«, mit einem weitläufigen Kommentar versehen, zum erstenmale publiziert. Dieser Kommentar beruhte durchgehend auf literarischer Gelehrsamkeit, es fehlte aber meistens an praktischen Anweisungen und an Kritik in bezug auf die im alten Text erwähnten Werke und Meister. Da außerdem gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts diese erste Ausgabe soviel als vergriffen, resp. kaum noch von den Fachleuten aufzutreiben war, unternahm es Schreiber dieser Zeilen, eine neue zu bearbeiten, mit der Bestrebung, einen Kommentar zu liefern, welcher zeitgemäß den Forderungen der neueren Kritik jedenfalls besser als die erste Auflage gerecht werden sollte[1]). Von den Notizen des ersten Herausgebers wurde also prinzipiell nur das beibehalten, was noch als mehr oder weniger stichhaltig erachtet werden konnte, und dies jedesmal in Gänsefüßchen eingeschlossen, dazu aber ein neuer Kommentar hinzugefügt auf Grund weiterer Erfahrungen. In vorangehenden Jahren waren bereits Forschungen, vornehmlich von dem verdienstvollen venezianischen Gelehrten Emanuel Cicogna, gemacht worden, um die Person des Urhebers des alten Manuskriptes festzustellen, woraus sich ergab, daß dieser, aller Wahrscheinlichkeit nach, mit einem gebildeten Patrizier der blühenden Lagunenstadt, nämlich mit Marcantonio Michiel zu identifizieren sei. Selbst ein Sammler von Hause aus, weiß er uns durch sein Notizbuch über gar manches zu berichten, was den damaligen Privatbesitz, sowie manche Kirchen betraf, wiewohl die Handschrift viele Lücken und unvollendete Stellen aufweist und in verschiedenen Jahren der ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts verfaßt worden ist.

In der neuen englischen Ausgabe, welche in einem der gewöhnlichen hübschen Bändchen der bekannten Firma erschienen — (wohl für ein allgemeineres Publikum berechnet) — ist der Text mit abgekürztem Kommentar herausgegeben, das heißt mit Ausschluß der vom ersten italienischen Herausgeber gelieferten Notizen und auf Grund derjenigen des zweiten. Diesen wurde jedoch mehreres hinzugefügt, das auf Angaben von anderen Forschern der Neuzeit beruht.

Zu nennen sind in diesem Bereiche die Werke von B. Berenson über *Lotto* und »*Venetian Painters*«, Cooks »*Giorgione*«, »*Donatello*« von Miss Hope Rea, die kunsthistorischen Werke von Giovanni Morelli, von Sir H. Layard und der Herren Crowe und Cavalcaselle.

Die erhebliche und zwar sehr vollkommene Neuheit der englischen Ausgabe besteht darin, daß sie mit guten Abbildungen ausgestattet ist, nach einer bedeutenden Anzahl berühmter Kunstwerke, die im alten Notizbüchlein geschildert werden. Es handelt sich hauptsächlich um Gemälde, denen sich jedoch auch einige vorzügliche Skulpturwerke anreihen. Letztere kommen speziell in Padua vor, wo sie noch immer den ursprünglichen Platz einnehmen. Der weltbekannte Bronzealtar Donatellos und seiner Schule in der Antoniuskirche daselbst ist zwar in neuerer Zeit in seinen mehrfachen Bestandteilen, welche in der Barockzeit zerstreut worden waren, mit Anspruch auf die ursprüngliche Gestaltung wieder aufgebaut worden, jedoch auf keineswegs richtig interpretierte Weise. Er besteht aus wunderbaren Stücken in vollem und in halbem Relief. Warum nun von all diesen eines der minder interessantesten für die bezügliche einzige Abbildung gewählt worden, nämlich der geflügelte Ochs, als Symbol des heiligen Lukas, wüßte man nicht zu erklären. Hingegen erfreut einen der Anblick des epochemachenden Reiterstandbildes vom Condottiere Gattamelata, das auf dem Platz vor der Kirche prangt. Ein Unikum in seiner Art, im Inneren der Kirche, der reiche Kandelaber von Andrea Riccio, ist auch, nebst ein paar Marmorreliefs der Lombardis in der Kapelle des Heiligen abgebildet.

Sehen wir uns sodann eines der frühesten Werke von Mantegna, die Lünette oberhalb dem Hauptportal der Kirche an (ca. 1452), so erweckt sich die Wehmut in uns über den jetzigen bedauerlichen Zustand eines ursprünglich gewiß höchst gediegenen Werkes. Von desselben Meisters Kapitalwerk, den Fresken in den Eremitani, liegt

1) Siehe: *Notizia d'opere di disegno*, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. — Seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni. Bologna, Nicola Zanichelli 1884.

nur eine Abbildung vor, wohl weil sie bereits durch Photographien so ziemlich in der ganzen Welt bekannt sind.

Gar verschiedene Schicksale haben sich, — wie man schon aus übrigen Abbildungen ersieht, — mit dem mehr oder weniger endschlüssigen Verbleib der beweglichen Kunstwerke ereignet. Das wenigste davon ist in Italien geblieben. Über die Echtheit der Doppelbildnisse von Navagiero und Beazzano, nunmehr im Besitz des Fürsten Doria in Rom, hat sich der englische Autor nicht aussprechen wollen. Morellis günstige Beurteilung dürfte aber schwerlich weiterhin abgelehnt werden, so voll unmittelbaren Lebens erscheinen einem die zwei Männer selbst in der kleinen Aufnahme, nach trefflicher Andersonscher Photographie. — In Venedig weilt noch, — dank einem glücklichen Zufall, — das rätselhafte Gemälde von Giorgione, dessen Hauptgegenstand vom alten venezianischen Patrizier einfach als eine Zigeunerin mit einem Soldaten bezeichnet wird, während die neuere nachgrübelnde Forschung auf die mythologische Deutung von Adrastus und Hyposipyle, zu schließen scheint. Manches von seltenen Meistern aber ist bereits ausgewandert; vor allem die herrliche schlafende Venus, zurzeit im Hause des Messer Jeromino Marcello in Venedig, nunmehr eine der Hauptzierden der königlichen Galerie zu Dresden, wo sie unglaublicherweise als Werk eines sentimentalen, anämischen Malers des 17. Jahrhunderts, Sassoferrato, aufgestellt war, bis der pseudorussische Kunstbeflissene sie als das vom Anonymus angegebene Gemälde wiedererkannt und sie als Giorgione der erstaunten Welt vorgeführt[1]). Anders verhält es sich mit einem Bruchstück mit zwei Hirtenfiguren in der Galerie zu Budapest, welches dem sanguinischen Lermolieff, wohl bei einmaliger flüchtiger Besichtigung, als unmittelbar vom Meister von Castelfranco abstammend vorkam, während es doch jetzt nach allgemeinem Dafürhalten der Kunstverständigen als ziemlich rohe Nachbildung eines verloren gegangenen Originalgemäldes von Giorgione bezeichnet wird. Dieses, welches erst seit kurzer Zeit vollständig in einem Bilde im Privatbesitz zu London, samt einem zweiten dazu gehörigen wieder aufgetaucht sein soll, ist in der Novembernummer vom *Burlington Magazine* durch Herbert Cook illustriert und besprochen worden. Ob sich nun die beiden Gemälde wirklich als Urbilder des Meisters bestätigen, mag die Kritik weiterhin bestimmen. Eine entschiedene Ähnlichkeit des Stiles mit den zwei bekannten Geschichtsbildern in den Uffizien ist jedenfalls darin nicht zu verkennen. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind es dieselben Stücke, welche vor Jahren einer Sammlung Albarelli aus Verona angehörten, und als Carpaccios Werke ausgegeben wurden[2]). Sie scheinen sich auf die Geburt des Paris zu beziehen; vom Anonymus aber wird nur eines erwähnt, im Hause von Messer Taddeo Contarini. Derselbe besaß sodann, (ca. 1525) noch ein bedeutendes Werk von Giorgione, bei Williamson gleichfalls abgebildet, — »Die drei morgenländischen Weisen« — nunmehr in der königlichen Galerie zu Wien. Daß dieses Gemälde, wie der Anonymus bemerkt, von Sebastian del Piombo vollendet worden, ist wohl ganz richtig und dürfte seine Bestätigung in dem Vergleich mit Werken aus der frühesten Zeit dieses Schülers finden, ganz besonders also mit seinen Heiligenfiguren, die er als Orgelflügel in der Kirche von San Bartolomeo di Rialto malte, von denen uns die bezüglichen Aufnahmen von Anderson einen guten Begriff geben. Die neuere Deutung des Gegenstandes im Wiener Gemälde, von Prof. Wickhoff angegeben, als auf eine Episode aus dem achten Buche der Aeneide sich beziehend, mag denn auch die richtige sein, wenn man von dem Umstande Notiz nimmt, daß bei demselben Besitzer in Venedig ein drittes Werk des Meisters von Castelfranco angeführt wird, welches »Aeneas in der Unterwelt« darstellte — nunmehr verschollen — und gewiß das Gegenstück zu dem vorigen war. Die anderen Werke der Malerei, welche als in Venedig befindlich erwähnt und in der neuen Ausgabe zweckmäßig mit guten Abbildungen veranschaulicht werden, sind: das prachtvolle Bildnis des Andrea Odoni, der es sich gefallen ließ, als ein Kunstliebhaber seiner Zeit, vom genialen Lorenzo Lotto auf höchst malerische Weise, mitten unter dem Vorrat seiner archäologischen Sammlung sich abbilden zu lassen (heutzutage in der königl. Galerie zu Hampton Court), die Madonna mit dem Kind, dem hl. Johannes und der Katharina, von Tizian, in der National Gallery in London, der hl. Hieronymus in seinem Studierzimmer, von Antonello da Messina, ebendaselbst, und schließlich die drei Schwestern von Palma Vecchio in Dresden. Bei den deutschen Liebhabern weniger bekannt ist das Altarblatt Peruginos in Cremona, vom Jahre 1496, ein feines Werk des Meisters, gleichfalls in der englischen Ausgabe in Faksimile wiedergegeben. Auch von der kunstreichen Stadt Bergamo kommt manches Erbauliche vor, unter anderem ein paar Spezimina der merkwürdigen Intarsiaarbeiten nach Zeichnungen von Lotto in der Kirche Santa Maria Maggiore, von Alinari photographiert, bei dessen Vorrat weiter geschöpft wurde, um dem Leser auch noch drei außerordentliche Gemälde des ebengenannten Lotto zu veranschaulichen.

Ein gleichzeitiger echter Bergamasker aber, Giovanni Cariani, ist in der Abbildung einer Anbetung der Hirten vertreten, welche für ihn und seine Weise durchaus bezeichnend ist; eine um so willkommenere Erscheinung, da man heutzutage nicht weiß, wohin sie gewandert, nachdem sie vor mehreren Jahren in der Auktion Dötsch in London verkauft worden.

Was den Kommentar an und für sich betrifft, wäre wohl etwas mehr selbständige Kritik seitens des Herausgebers wünschenswert. So, um nur ein Beispiel anzuführen, hätte er zu Seite 103 die Vermutung Morellis, daß in dem bekannten lieblichen Frauenprofil (angeblich von Lionardo in der Ambrosiana) die Züge der Bianca Maria Sforza zu erkennen seien, nicht aufnehmen sollen, nachdem ein anderes Profilbildnis im Besitz des nunmehr verstorbenen Direktor Franz Lippmann seit mehreren Jahren zum Vorschein gekommen, in dem die ganz anders aussehenden Züge dieser zweiten Gemahlin des Kaisers Maximilian erkannt worden. Daß der Urheber dieses Porträts hingegen der Mailänder Ambrogio de Predis gewesen, dessen Name dem Anonymus entgangen zu sein scheint, ist auch allerwärts anerkannt worden, und könnte folglich genanntes Bildnis dasjenige sein, welches zurzeit in Venedig im Hause Taddeo Contarino aufbewahrt wurde.

Es ließe sich überhaupt noch manches in bezug auf das Thema der Behandlung einer so anregenden Quellenschrift bemerken. Da uns aber eine solche Erörterung hier zu weit führen würde, sei es uns zum Schlusse gestattet, der Hoffnung Ausdruck zu geben, es möge in nicht gar zu geraumer Zeit von befugter Seite der alte Anonymus noch einmal aufgenommen werden, mit dem Vorhaben, ihn nach gebührender Weise, das heißt in vollem Einvernehmen mit den Errungenschaften der reifsten Kunstwissenschaft, dem gebildeten Publikum vorzulegen.

Gustav Frizzoni.

1) Man lese hierüber seine Äußerungen im zweiten Band der von Brockhaus herausgegebenen »*Kunstkritischen Studien*«.

2) Siehe das kürzlich erschienene Werk: *Giorgione da Castelfranco, von Ugo Monneret de Villard, con 92 illustrazioni. — Bergamo. Istituto Ital. d'Arti Grafiche, editore. 1904,* woselbst zu S. 26 die Bilder gleichfalls abgebildet und erklärt sind.

Bodo Ebhardt, *Die deutschen Burgen,* 10 Hefte in gr. Fol. zu je 48 S. und 42 Abb. à 12,50 M. Berlin, Ernst Wasmuth seit 1898.

Es hat schon mehrere Zeiten voll glühender Begeisterung für die deutschen Burgen gegeben. Die erste war die des »malerischen und romantischen Deutschland«, wo in bändereichen Sammelwerken der Bestand der bedeutendsten Burgen mit reizenden Kupferstichen und schmärmerischen Texten aufgenommen wurde. Die Bewegung ist wissenschaftlich ziemlich ergebnislos verlaufen. Die zweite Epoche, durch Namen wie Cohausen, Näher, Essenwein bezeichnet, suchte voreilig und doktrinär ein System des Burgenbaues aufzurichten und die vielgestaltigen Erscheinungen in glatte Sätze und Regeln zu fassen. Diese Versuche sind durch das Strafgericht, welches Piper (Burgenkunde, München 1895) mit einer überlegenen Kenntnis der Denkmäler über die großen und über die kleinsten Sünder abgehalten hat, endgültig abgetan. Die Luft ist nun unheimlich still und klar, der Baugrund einer Burgenkunde ist reinlich abgegraben, die Erkenntnis allgemein, daß einem neuen System die strengste methodische Forschung vorausgehen muß und wer durchaus über Burgen schreiben will oder muß, tut es mit bedächtiger Vorsicht: *Cave canem!*

Aus diesen Verhältnissen ist der Charakter des Ebhardschen Buches »*Die deutschen Burgen*« zu erklären, eine Sammlung von Monographien, wobei gleichmäßig, fast trocken die Lage und der gegenwärtige Zustand, die baulichen Einzelheiten und die geschichtliche Vergangenheit abgehandelt wird. Urkundenauszüge, Baurechnungen, Belagerungsberichte und ältere Aufnahmen sind reichlich beigegeben, allgemeine Urteile, Abstraktionen mit einer gewissen Ängstlichkeit vermieden. Der Hauptwert liegt in den guten Neuaufnahmen, Grundrissen, Schnitten, mehrseitigen Ansichten, Detailbildern und Wiederherstellungsversuchen. Wir lernen hierdurch besser als früher die Burg als ein Ganzes, einen notwendigen und stets eigenartigen Organismus ansehen, und auch die Rekonstruktionen, so subjektiv sie ausfallen mögen, stellen eine Gedankenarbeit des Forschers dar, wodurch er am besten seine allseitige Kenntnis des Burgenbaues erweisen kann. In dieser Hinsicht darf die Ebhardsche Methode als Muster gelten. Weniger Beifall erregt die Auswahl der einzelnen Burgen. Nach dem Prospekt des unter hoher Gönnerschaft stehenden Untermehmens durfte man ein Gesamtbild der deutschen Burg in typischen Beispielen erwarten, ein durchaus ansprechender Gedanke. In den vorliegenden sieben Heften sind folgende neunzehn Burgen behandelt: Runkel, Marksburg, Wildenberg, Langenburg, Stetten, Leofels, die fränkische Salzburg, Prozelten, Coburg, Lichtenstein an der Braunach, Schauenburg im Renchental, Eisenhart bei Belzig, Kinzheim, Gutenfels, Martinsburg, (Oberlahnstein), Ortenburg und Ramstein, die drei Rappoltsteiner Schlösser, Hirschhorn, Hartenburg. Man sieht, das sind in der Hauptsache fränkische und mittelrheinische Beispiele, einzelne darunter herzlich unbedeutend, die kaum zu einer kleinen Notiz Anlaß geben. Mittel- und Norddeutschland sind durch das einzige Eisenhart, das interessanteste Burgengebiet: Tirol, Österreich, Böhmen ist noch gar nicht vertreten und auch große, belehrende Anlagen wie Wartburg, Minzenberg, Nürnberg, Schloß Eltz, Karlstein, Landskron, und andere vermißt man so schmerzlich, wie eine der Deutschordensburgen oder eine exemplarische Wasserburg. Daß die drei noch außenstehenden Hefte das Bild noch wesentlich abrunden werden, ist nur eine schwache Hoffnung. Äußerlich kennzeichnet sich die Publikation durch die vornehmste Ausstattung (und den Preis) als ein Werk für Liebhaber. Der Druck auf Büttenpapier ist für sich ein anziehendes Kunstwerk, die Bilder sind in allen möglichen Reproduktionsarten vortrefflich ausgeführt, nur die schwarzen, meist nichtssagenden Autotypien empfindet man gerade in einem solchen Werke als störend. Möchte das Buch wenigstens seinen Weg in größere Bibliotheken finden (ich habe überall vergeblich darnach gefragt), als Vorbild für eine jüngere Generation von Forschern hat es seine Mission.

Dr. H. Bergner.

Erfurter Steinplastik des 14. und 15. Jahrhunderts von Dr. *Paul Greinert.* Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Die thüringische Kunst, deren Mittelpunkt Erfurt war, hat ihre bedeutendsten Werke in der Zeit der Gotik geschaffen. Trotz der verdienstvollen Arbeiten bedeutender Forscher sind gerade auf diesem Gebiete noch so manche Rätsel ungelöst geblieben. Für Erfurt im besonderen, das einen ungemein reichen Schatz zur Kenntnis deutscher Vergangenheit und Kunst beherbergt, bringt die vorliegende anziehende Studie eine Menge neuer Gesichtspunkte und Gedanken, die für die Klärung einerseits der Künstlerindividualitäten, andererseits der ihnen zuzuweisenden Werke wertvoll sind. Wie die Schmedestedtesche Madonna an der Predigerkirche den Höhepunkt jener Gotik bedeutet, deren Hauptstreben die Darstellung der Anmut ohne Rücksichtnahme auf Naturwahrheit war, so bezeugen die Gestalten am Domportal das Ringen der späteren Gotik nach rein naturwahrer Darstellung menschlicher Gestalten, ein Streben, das auch hier, zum Teil wenigstens, durch gewaltsame Übertreibung ins Extrem ausgeartet ist. Greinert nimmt für diesen reichen Figurenschatz am Domportal viele Meister an, aus denen noch keine künstlerische Persönlichkeit als überwiegend hervortritt. Johannes Gehart ist der einzige Steinmetz, der uns mit Namen überliefert ist; von ihm darf man sogar annehmen, daß er Erfurter gewesen. Als Bildhauer hat er nur Mittelmäßiges geleistet, aber aus mehreren stilkritischen Gründen weist der Verfasser diesem Meister außer der ihm bisher zuerkannten Madonna an der Severikirche noch eine Reihe anderer Bildwerke, wie das Epitaph im Steinhaus, das Kreuzigungsrelief der Andreaskirche und vor allem die Platten des Severisarkophages zu. — Im Gegensatz zu diesem Künstler ist der nach seinem Steinmetzzeichen »i« genannte Meister ein Bildhauer hervorragender Art gewesen, dessen Einfluß bei zahlreichen Werken, vornehmlich aber bei dem T. R. genannten Meister, der sich in zahlreichen Epitaphien als gewandter Porträtist zeigt, zutage tritt. Ebenso hat der bisher nie beachtete Meister von St. Augustin, auf den Greinert zum erstenmal überzeugend hinweist, den Einfluß des i-Meisters erfahren. Auch für die Bildwerke, die den Höhepunkt der Erfurter Plastik bezeichnen, wie jener wundervolle Taufstein mit dem Baldachin in der Severikirche von 1467, der Grabstein des Brun und das einzigartige Relief des mit dem Satan kämpfenden Michael an der Severikirche hat Greinert den Urheber mit einiger Wahrscheinlichkeit in dem bisher unbekannten Mönche Nikolaus erkannt, von dem eine alte Chronik berichtet, daß besagter »*frater Nicolaus conversus, qui fuit lapicida notabilis et magistralis*« in einen Braukessel fiel und, jämmerlich verbrüht, am folgenden Tage starb. Mit den bedeutsamen Resultaten einer gewissenhaften Forschung ist Greinerts Arbeit ein wertvoller Beitrag nicht nur zur Kenntnis der Thüringer Plastik allein, sondern im weiteren Sinne auch zur Geschichte unserer deutschen mittelalterlichen Kunst.

Dr. B.

Wanderungen durch Heide und Moor *zwischen Elbe, Jeetze, Aller und Weser.* Nach photographischen Aufnahmen von Hofphotograph *W. Dreesen.* 75 Tafeln mit 150 Bildern in 12 Lieferungen, à 12 M. Mit einführendem Text von *H. Benrath.* Hamburg, Otto Meißner.

Daß Heide und Moor hohe landschaftliche Reize besitzen, wissen heute auch die weit abseits Wohnenden: Der Dichter Almers und vor allem die Worpsweder Künstler haben vielen Verständnis und Augen für Tal und Hügelland des Heide- und Moorgebietes erschlossen und manchen zur Wanderung durch die malerischen Flußniederungen und Waldenklaven gelockt. Dreesens Bilder (in Lichtdruck auf Kupferdruckpapier) gewähren dem Naturfreund eine Umschau über das Ganze, wie sie bis jetzt weder Naturkundige, noch Künstler bieten konnten: sie führen an den Rand der Lüneburger Heide, über Harburg nach Ramelsloh (den Zufluchtsort des Bischofs Ansgar) in die Zentralheide, nach Lüneburg selbst, an die Ilmenau, das schönste der Heidegewässer, ferner in das Wendland, zu Ülzens Stadtmühle und zum Hünengrab bis zu den größten bekannten Grabanlagen aus germanischer Vorzeit, den Sieben Steinhäusern, und endlich nach dem Bergplateau am Wilseder Gebiet und zum Roland von Bederkesa bis nach Worpswede. Die Vervielfältigungen aus der Kunstanstalt von Meisenbach-Riffarth sind ganz vorzüglich gelungen und werden auch im anspruchsvollen Kenner Lob und Bewunderung wecken: kraftvoll, reich und fein im Ton, wie sie uns nur selten unter die Augen kommen, übertreffen sie an Stimmung und malerischer Wirkung jede unmittelbar dem Negativ entnommene Kopie. Ein glücklicher Gedanke war es, dem einführenden Text von H. Benrath eine Karte des Heide- und Moorgebietes beizugeben: vom Durchmustern des Vierecks Hamburg—Ülzen—Celle—Bremen, im wechselnden Anblick der idyllischen Landschaften, ist es nicht allzu weit bis zum Entschlusse, sich zur schönen Fahrt bereit zu machen. *L.*

Deutscher Camera-Almanach 1905. Unter Mitwirkung von bewährten Praktikern herausgegeben von *Fritz Löscher.* Mit einer Gravüre und 131 Abbildungen im Text. Berlin, Gustav Schmidt.

Das Werk trägt den Untertitel Jahrbuch für Amateurphotographen, und die Reichhaltigkeit seines Inhaltes bürgt dafür, daß keine unter den Rangabstufungen der Lichtbildkünstler, die sich zwischen dem geschäftigen Knipser und dem routinierten Gummisten die Hand reichen, nicht eine ausgenommen, leer ausgeht, vorausgesetzt, daß der gute Wille vorhanden ist, sich weiterzubilden. Und ohne helfenden Berater geht es nun einmal nicht. Ein Hauptvorzug des Almanachs kommt dabei besonders in Betracht; er langweilt den Leser nicht und peinigt ihn auch nicht mit Zahlen: In achtzehn anregend geschriebenen Aufsätzen gibt er Winke für die Gruppierung in der Momentphotographie, Ratschläge über die richtige Verwendung der orthochromatischen Platten und Gelbscheiben, der Platten mit doppelter Schicht, der Aplanate und Anastigmate, über Stereoskop-, Bildnis-, Blumen- und Mondlichtaufnahmen und anderes mehr und ermutigt zu mannigfachen Versuchen, den Bildnissen malerisches Gepräge und den Landschaften Stimmung zu verschaffen. Besonders wertvoll sind die beigegebenen Illustrationen, meist Musterbeispiele, die das Studium wesentlich vereinfachen helfen und zur Nacheiferung anreizen. Und Eifer tut not. Wir werden vom Ausland noch immer in mehr als einer Hinsicht überflügelt. Viele stehen allzu vertrauensselig ihren Apparaten gegenüber, andere wieder bleiben allzu lange unsicher in der Bewertung ihrer Bilder. — Außer einem Kalendarium am Eingange findet der Leser am Schlusse des Buches Angaben über die Fortschritte der photographischen Technik und der einschlägigen Literatur aus den beiden Vorjahren, sowie ein Verzeichnis der deutschen Amateurphotographen-Vereine. *L.*

Die königliche Villa zu Tibur von *Pierre Gusmann.* Paris, Fontemoing, 1904, 346 S. mit 12 Plänen und 616 Abbildungen.

Die Archäologie ist keine gezwungen kalte Materie. Die Wissenschaft, auch wenn sie mit Blumen geziert ist, bleibt darum immer Wissenschaft; sie verliert nichts von ihrer strengen Exaktheit, auch wenn sie in einer lieblichen Form vorgetragen wird. — So hat auch Pierre Gusmann gedacht, ein junger Künstler, den das französische Ministerium für öffentlichen Unterricht schon mit mehreren Missionen nach Italien betraut hatte. Von einer ersten Reise hatte er einen Band mit selbst entworfenen Zeichnungen von Pompeji heimgebracht, der zusammen mit einer kritischen Studie über den Gegenstand einen ebenso interessanten wie wissenschaftlich exakten Beitrag zu dem Leben und der Kunst der Gräberstadt lieferte. Nunmehr haben Feder und Pinsel vereint eine neue Wiedererstehung versucht und zwar von jener Hadrians-Villa, wo die Phantasie eines künstlerisch begabten Fürsten so zahlreiche und oft fremdartige Denkmäler jeder Art und jeden Stiles vereinigt hat, die er sich zur Erinnerung an seine Reisen erbauen ließ. Gusmann ist über alle früheren Arbeiten sehr wohl unterrichtet, aber er hat es verstanden, alle bis dato über diesen Gegenstand veröffentlichten Dokumente jedweder Art in einer äußerst klaren Form zu vereinigen und vorzuführen. Nach einer Einleitung, in der er die Reisen Hadrians schildert, kritisiert er, indem er die verschiedensten bis heute entworfenen Pläne wiedergibt, die Hypothesen, die man für die Wiederherstellung angenommen und erklärt darauf den Gebäudekomplex der kaiserlichen Villa, um schließlich dieser wissenschaftlich-literarischen Studie unzählige Reproduktionen von fast allem anzufügen, was heute noch von der Villa besteht: Gebäude, Statuen, Flachreliefs, Dekorationen jeder Art. Zeichnungen und Gravüren zaubern diese pittoresken und malerischen Stätten herauf, wo sich Natur und Ruinenfelder zu einem Bilde vereinen. In der Tat wird dieses Buch — wie schon Gaston Boissier in seiner Vorrede sagt — diejenigen der Reise entheben, die die Villa Hadriana nicht besuchen konnten; denen aber, die sie gesehen, wird es das Vergnügen des Wiedersehens bereiten. *A. M.*

Paul Schubring, *Mailand und die Certosa.* — **Max Semrau,** *Venedig.* Moderner Cicerone. Stuttgart, Berlin, Leipzig.

Auch diese Bände beanspruchen wertvolle, künstlerisch anregende Reisebegleiter zu sein, die dem Gebildeten, dem es auch nicht an Muße fehlt, mehr geben sollen, als es der Bädecker vermag. Ob ihre praktische Verwendbarkeit diesen Anspruch rechtfertigen wird, mag die Erfahrung lehren. Einem feinsinnigen Geschmack können derartige Bände leicht zudringlich vorkommen, um so mehr, als künstlerischer Genuß etwas ganz Individuelles ist, das sich schlecht klassifizieren läßt. Es lag die Gefahr nahe, daß gerade diese Unterweiser beim Galeriebesuch in Pedanterie und Besserwissen ausarten würden. Was diesen Punkt anlangt, so waren gleich die ersten Bände auf einen überaus feinen und diskreten Ton gestimmt und auch die Fortsetzungen haben nicht enttäuscht. Aber Paul Schubring ist zuweilen ein eigensinniger Kopf, was keineswegs ein Tadel sein soll; doch wenn er z. B. im vorliegenden Bande das Samsonbild der Galerie Poldi einem Bergamasken zuweist, während es längst als dem Michele da Verona zugehörig feststeht, so sind das eben solche Eigensinnigkeiten, wie den Niccolò da Uzzano in Florenz in einen Heiligen umtaufen zu wollen. — Zudem, werden diese Bände etwa für Leute von Fach geschrieben? Keineswegs. Was interessieren den Laien, den sorglosen

Betrachter edler Kunst, Bemerkungen, die nutzlos hier und dorthin weisen, die beispielsweise von einem Monogramm berichten, daß es sich auch noch auf einem anderen Bilde befindet, das im Louvre oder sonstwo hängt. Hier — und derartige Unterbrechungen sind leider häufig — kann man sich des Gefühles nicht erwehren als wolle der Verfasser mit Kenntnissen prunken. — Anspruch auf Vollständigkeit können diese Bände ja nicht machen, aber lieber hätte man aus dem Galerienschatz einiges fortlassen sollen, als Dinge zu ignorieren, wie S. Ambrogio und die Kanonica in Mailand oder gar die Piazza del mercato, wo noch so rein der Geist der Visconti zu verspüren ist.

Semraus Venedig ist überaus gut gelungen, freilich war hier die Aufgabe von vornherein dankbarer und, was nicht zu vergessen ist, bequemer; denn was wir in Venedig vor uns haben ist venezianisch mit ganz verschwindenden Ausnahmen. Kunst, Natur und Geschichte haben hier früh einen Dreibund geschlossen, bei dem die Eine die Offenbarerin der Anderen war. Wie man sich einen Tizian nur in Venedig denken kann, so einen Palazzo ducale nur hier. Venedig ist immer die Stadt vom größten Charakter gewesen, freilich einem Charakter, der nur zu oft an jenes hübsche Sittenbild von Vittore Carpaccio im Museo Correr erinnert. Semrau gibt mit wenigen Strichen überall den Hintergrund, von dem sich plastisch die Erscheinungen abheben, und er ist stets bescheiden. Das ist die beste Eigenschaft, die man seinem Cicerone nachsagen kann. Vielleicht hätte der venezianischen Plastik noch ein wenig mehr zugute kommen können, jedenfalls muß es eine Freude für jeden Laien sein, sich von diesem Führer leiten zu lassen. *G. Biermann.*

August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung.* Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. 4 Bände 4°. Wien 1904. Kommissionsverlag von R. Spies & Co.

Obwohl Österreich eine so großartige Institution wie die Zentralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmäler mit ihrer reichen literarischen Ernte besitzt, ist doch die systematische Kunstdenkmälerverzeichnung der einzelnen Landesteile Deutschland gegenüber, wo sie größtenteils im amtlichen Auftrage vor sich geht, bedeutend zurückgeblieben. Um so mehr Aufmerksamkeit verdient ein privates, vom österreichischen Kaiser, von österreichischen Fürsten, Behörden und Kunstfreunden unterstütztes Unternehmen auf diesem Gebiete, das vierbändige Werk von Hofrat und Professor *August Prokop »Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung«*.

Es ist die Frucht beinahe vierzigjähriger Sammeltätigkeit des Verfassers, der als praktischer Architekt, als Lehrer und eifriger Publizist der Kunstgeschichte, als Konservator, als einstiger Direktor des mährischen Gewerbemuseums in Brünn auf diese hier veröffentlichten Studien eigentlich nur Mußestunden, oft auch nur mühsam abgerungene Arbeitszeit verwenden konnte. Die Achtung vor diesem Bienenfleiße kann also keine kleine sein. In der Tat ist eine Riesenarbeit in diesen 1491 Quartseiten Text mit zahlreichen genealogischen Tabellen und Zusammenstellungen urkundlicher Baudaten, nicht minder auch in den eigenhändigen, zum erstenmal vorgenommenen Bauaufnahmen niedergelegt, die einen Hauptteil der 1851 Illustrationen des Buches bilden. Ursprünglich als eine »Geschichte der Baukunst Mährens« geplant, hat sich das Werk allmählich zu einer kunsttopographischen Materialsammlung erweitert, die, abgesehen von rein geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Kapiteln, zwar die Architektur stets in erster Reihe betont, daneben aber auch alle erdenklichen Zweige kunstgeschichtlicher Forschung in der Zusammenstellung der bisherigen Literatur und eigener Aufzeichnungen berücksichtigt. Urgeschichte, Burgenkunde, Plastik, Malerei, Griffelkunst, das Kunstgewerbe in den hauptsächlichsten Werken und Namenlisten der Goldschmiede, Zinn-, Erz- und Glockengießer, Töpfer und Hafner, Gobelinwirker und Sticker, Kunst- und Waffenschmiede, Glasmacher und Glasmaler, Buchbinder und Lederarbeiter, ferner Volkskunst, Genealogie, Münzwesen, Wappen und Siegelkunde, alles das ist in den Kreis der Erforschung, Beschreibung und Abbildung gezogen. Zeitlich aber umfaßt die Darstellung die gewaltige Spanne vom Beginn der Völkerwanderung an bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, ja bis zum Abschlußjahre des Werkes. Man glaubt es dem Verfasser aufs Wort, daß er bei der im Interesse seines engeren Vaterlandes Mähren sich gestellten Aufgabe kein Opfer an Zeit, Mühe und Arbeit gescheut hat, und man wird ihm gern die Hoffnung zugestehen, daß sein Werk als eine grundlegende Arbeit von bleibendem Werte sein, ähnliche Studien über Mähren erleichtern, zu neuen anregen und insbesondere als *Nachschlagewerk,* »als eine Art Kunsttopographie Mährens« für allgemeine Orientierung nicht unerwünscht sein wird. Die Fülle des darin enthaltenen bisher gänzlich unbekannten Materiales wird den Interessentenkreis des Buches nicht nur auf die engeren Landsleute des Verfassers beschränken, sondern sicher auch weiterhin ausdehnen bei den mannigfachen Beziehungen Mährens zu den Nachbarländern, bei dem Austausche von Künstlern, der aus und nach Mähren mit anderen Teilen Österreichs und darüber hinaus stattgefunden hat. Ein umfangreiches Register am Schluß des Werkes klärt hierüber am besten auf. Hier finden wir nicht selten allgemein bekannte Künstlernamen von gutem Klange. Von den Kunstschöpfungen aber beanspruchen namentlich ältere Burgen, die Schloßbauten der Renaissance- und Barockzeit, wie die Kirchen der letzteren Stilperiode ein mehr als lokales Interesse.

Mit dieser Empfehlung des Werkes ist meine Aufgabe eigentlich erschöpft. Um eine Kritik kann es sich bei einem derartigen Nachschlagewerke nicht handeln. Über die Anordnung des Stoffes mit dem Verfasser zu rechten, geht nicht gut an. Gesteht er doch im Schlußworte, daß infolge besonderer Umstände an eine möglichste Beschleunigung des Druckes des als Studie von ihm selbst charakterisierten Buches gegangen werden mußte, daß es ihm nicht möglich war, zuvor noch an die gewollte Umarbeitung des Stoffes zu gehen und, wie geplant, eine für einen größeren Leserkreis berechnete Kunstgeschichte zu schreiben. Bei diesem Verzicht aber wäre die Übersichtlichkeit und Benutzbarkeit des Buches vor allem wesentlich erleichtert worden, wenn nicht erst der Anschein einer zusammenhängenden entwickelungsgeschichtlichen Darstellung erweckt worden wäre in der Abfassung der einzelnen Bände nach Stilperioden — frühmittelalterliche und romanische Kunst, Zeitalter der Gotik, Kunst der Renaissance, Periode der Barock- bis auf die Ausläufer der Neuzeit, sondern eine Aufzeichnung der Kunstdenkmäler nach Orten gewählt worden wäre, wie in den Kunstdenkmäler-Inventaren des Deutschen Reiches. Den Hauptwert eines derartigen Buches aber zu prüfen vermöchte wohl nur einer, der mit dem Stoffe ebenso vertraut ist, wie der Verfasser, und auch der nur in langer mühevoller Vergleichung. Dieser Hauptwert liegt meines Erachtens in der absoluten Genauigkeit, Zuverlässigkeit und Vollständigkeit der Mitteilungen — Vollständigkeit nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung verstanden. Wenn z. B. der in Königsberg geborene Michael Willmann, der in Schlesien hauptsächlich eine sehr beachtenswerte und auch beachtete, äußerst fruchtbare Tätigkeit als kirchlicher

Maler entfaltet hat[1]), als »mährischer« Maler nur erwähnt wird, ein andermal scheinbar als eine zweite Person als Kupferstecher mit einem Zitat eines Aufsatzes aus der »Kunstchronik«, der nicht ihn, sondern Wenzel von Olmütz behandelt, so soll diese unglückliche Stichprobe, bei der ich es habe bewenden lassen, selbstverständlich nicht entscheidend sein für die Beurteilung des Werkes.

Selbst wenn derartige Mängel besonders in den dem Verfasser ferner liegenden Abschnitten über Plastik, Malerei usw., sich noch öfter finden sollten — auch die »amtlichen« besonders die von Architekten allein bearbeiteten deutschen Kunstdenkmäler-Verzeichnisse sind nicht frei davon — wäre es kleinlich um deswillen der Gesamtleistung die Anerkennung zu versagen, die ihr als Arbeit an sich und als Anregung gebührt, und die sie erst voll finden wird, wenn die hier aufgeschichteten Bausteine Verwendung finden werden bei allgemeinen oder speziellen Untersuchungen und Darstellungen aus der Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerkes. *CONRAD BUCHWALD.*

Die Bildwerke des Giovanni Pisano von *Max Sauerlandt.* Düsseldorf und Leipzig, K. R. Langewiesche.

Die Einleitung zu dieser wertvollen Studie gibt dem Kulturhistoriker Anlaß zu einer Kontroverse, die allgemein für die Entwickelung der frühen mittelalterlichen Plastik in Italien von Bedeutung ist. Mag immerhin die Kultur, die am prächtigen Kaiserhofe Friedrichs II. zu Palermo gepflegt ward, auch der bildenden Kunst neue und bedeutungsvolle Elemente zugeführt haben, von denen auch, seiner Abstammung nach zu urteilen, Giovannis Vater Niccolò, dessen Heimat Apulien gewesen sein dürfte (s. P. Schubring, Pisa; Leipzig 1902), in sich aufgenommen hat, für den gewaltigen Aufschwung, den die italienische Plastik in Ober- und Mittelitalien um die Wende des 13. Jahrhunderts nimmt, ist die Herrschaft des großen Hohenstaufen von ganz nebensächlichem Interesse. Hier müssen wir unsern Blick vielmehr nach dem Norden Italiens wenden, nach jenen Städten, wo die Macht der mittelalterlichen Kommune ihre glänzendsten Triumphe feierte, jener Städte, an deren Mauern Friedrich Barbarossas Tatendrang so jämmerlich gescheitert war. Was hier die freie Stadtverwaltung an reichen Bauten aufführen läßt — daneben sind schon in dieser frühen Zeit z. B. die oberitalienische Grabplastik und Portalskulptur wertvolle Zeugen für das Aufleben plastischer Kunst —, das haben später jene stolzen Alleinherrscher als Erbe übernommen und in gleichem Sinne, nunmehr nur durch Fürstenruhm verklärt, fortgeführt. So sehen wir durch den großen Scaliger Verona künstlerisch dem ganzen übrigen Italien in dieser Zeit voranschreiten. Diese hier im Norden entstandene Kunst ist unabhängig von Niccolò und Giovanni Pisano geworden, ebenso wie Giottos Einfluß auf die Entwickelung der oberitalienischen Malerei verschwindend gering war, deren großer Pfadfinder vielmehr Altichiero gewesen ist. Gerade umgekehrt dürften speziell für die Plastik die Einflüsse, die vom Norden her nach Mittelitalien gekommen, viel bedeutender gewesen sein, als man bisher angenommen. Um also einen Hintergrund zu haben, von dem sich die Figuren der beiden Pisani in ihrer vollen Bedeutung plastisch hätten abheben sollen, hätte Sauerlandt weniger auf den kurzen Glanz der friderizianischen Herrschaft in Palermo hinweisen, als vielmehr einmal Rechenschaft darüber ablegen sollen, was der Norden von Italien zu jener Zeit an künstlerischen Werten besaß. Es wird uns dann klar werden, daß die beiden Pisani weniger als geniale und unvermutet auftretende Neuerer zu betrachten sind, sondern mehr als hervorragende Talente, für deren Kunst aber bereits zahlreiche Grundlagen vorhanden waren, wenn auch Giovanni dieselbe auf eine bis dahin nicht gekannte Höhe emporgeführt hat. Vergleichsweise möchte ich hier auf das wundervolle Taufbecken von S. Giovanni in Fonte zu Verona (Beginn des 12. Jahrhunderts) hinweisen, das als etwas so gänzlich Neues und Eigenartiges auftritt und von dem man nicht zu wenig sagt, wenn man es als Vorahnung Giov. Pisanos bezeichnet (siehe Mein Verona, Leipzig 1904). — Was nun das vorliegende Werk im einzelnen betrifft, so verdient es ausnahmsweise das Lob einer ohne Vorurteil und mit seltener sachlicher Gründlichkeit durchgeführten Arbeit. Überaus fein scheidet der Verfasser die beiden Künstlerindividualitäten von Vater und Sohn, zeigt des letzteren Entwickelung an Hand der chronologisch aneinander gereihten Werke. Nur was die Fontana maggiore zu Perugia anlangt, dürfte Verfasser in seinen Definitionen zu weit gegangen sein. Er räumt das zwar selber ein, bedauert indes die Möglichkeit (?) seine eigenen Angaben nicht rektifizieren zu können. Wenn dem Giovanni die beiden wundervoll gedachten Figuren der Divinitas excelsa und der Die Ecclesia Romana zugewiesen werden, so wird das eben so richtig sein, als es gewagt erscheint, ihm auch die Erfindung der reizenden oberen Bronzegruppe zuzuweisen. Jener Erzgießer Rosso, von dessen Persönlichkeit wir heute noch keine bestimmte Vorstellung haben, mag wohl in seinem Fache außerordentliches geleistet haben; es ist doppelt wahrscheinlich, weil wir ihn in solch auserlesener Gesellschaft sehen. Warum hier nutzlos Hypothesen aufstellen, die einzig in unserer eigenen Unkenntnis von der Vergangenheit ihren Grund haben! Was Sauerlandt über die beiden dem Giovanni zugewiesenen Statuen des Berliner Museums und des Museo civico zu Turin sagt, die sich sehr ähnlich sehen, was »die Schwächlichkeit der Bewegung, die Art und Weise, wie die Faltenzüge der Draperie stumpf gebrochen sind, die Fühllosigkeit der Gesichtsmodellierung« angeht und die er aus diesen und anderen Gründen unserem Meister unbedingt abspricht, ist sehr beachtenswert. Überhaupt dürfte die vorliegende Studie nicht allein willkommen sein als Beitrag zur mittelalterlichen Skulptur Toskanas, sondern vor allem deshalb, weil sie besser und zusammenhängender als dies selbst bedeutende Arbeiten größerer Gelehrten tun, uns diesen Künstler zum erstenmal als eine geschlossene Einheit in seiner ganzen Bedeutung aus seinen Werken heraus vorführt. Was Sauerlandt in seinem Schlußwort über den Marmor der Antike und den »Block« Giovannis sagt und dessen »bildnerischen Wert« ist Phantasiegebilde, das zu der sonst so ernsten und geistvollen Arbeit nicht passen will.

Dr. Biermann.

[1]) Siehe: Knoblich, Leben und Werke des Malers M. L. L. Willmann, Breslau 1868, und Klossowski, Michael Willmann, Inaugural-Dissertation, Breslau 1902.

KUNSTZEITSCHRIFTEN

Kunst für Alle. XX. Jahrg., Heft 15: Albert von Keller. Von Fritz von Ostini. — Die Zukunft der Kunstausstellungen. Von Hans Rosenhagen. — Die Menzel-Ausstellung in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin. — Heft 16: Die frühjahrsausstellung der Sezession in München. Von Fritz von Ostini. — Heft 17: Die Münchener Künstlervereinigung Scholle. Von Hans Rosenhagen. — Die große Berliner Kunstausstellung 1905.

Kunst und Kunsthandwerk. VIII. Jahrg., Heft 3: Vergleichende Kunstausstellung amerikanischer und ausländischer Gemälde in New York. Von Klara Ruge. — Metallarbeiten von Omar Ramsden und Alwyn Carr. Von P. G. Konody. — Medardo Rosso. Von

L. Hevesi. — Altthüringer Porzellan. Von Edmund W. Braun. — Heft 4: Die Kunst von George Fred. Watts. Von Baronin v. Keudell. — Der gotische Ofen auf der Veste Hohensalzburg, seine vermutliche Herkunft und ähnliche Arbeiten in Österreich. Von A. Walcher von Molthein. — Die Miniaturenausstellung in Wien. Von A. Schestag. — Verein zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich. — Aus dem Wiener Kunstleben. Von L. Hevesi.

Die Rheinlande. V. Jahrg., Heft 4: Victor Weishaupt †. Von K. Fischer. — Germanentum und Antike im Kampfe um die italienische Malerei des 15. Jahrh. (Schluß). Von K. Breyssig. — August Gaul. Von R. Klein. — Das Musikzimmer von Bernhard Pankok auf der Weltausstellung in St. Louis und das Grabmal von Hermann Obrist. Von W. Schäfer. — Drei Musikantendenkmäler. Von L. Weber. — Die Madonna mit der Meerkatze. Von F. Fries. — Heft 5: Max Clarenbach. Von W. Schäfer. — Zur Heinrich Zügel-Ausstellung. Von W. Schreuer. — Constantin Meunier †. Von Ernst Schur. — Ein rheinischer Baumeister. Von W. Schäfer. — Die große Berliner Kunstausstellung 1905. Von R. Klein. — Till Eulenspiegel von Lukas van Leyden. Von F. Fries. — Das Arbeiterwohnhaus.

Kunst und Künstler. 3. Jg. Heft 8. Hans Mackowsky: Das Redernsche Palais. — Henri van de Velde: Notizen von einer Reise nach Griechenland. — Emil Heilbut: Berliner Porträts. — Gustav Pauli: Das Denkmal Kaiser Friedrichs in Bremen. — Chr. Morgenstern: Des Märchendichters Schere. — Vincent van Gogh: Aus seiner Korrespondenz. — Emil Heilbut: Constantin Meunier †.

— Heft 9: Andreas Aubert: Erik Werenskiold. — Jan Veth: In der Münchner Pinakothek. — Justus Brinckmann: Japanische Kunst. — Vincent van Gogh: Aus seiner Korrespondenz.

Gazette des beaux arts. Mai 1905. Eugène Morand: Les salons de 1905 (1er article). Le salon de la société nationale des beaux-arts. — Salomon Reinach: Le manuscrit des »Chroniques« de Froissart à Breslau. — Attilio Rossi: Les ivoires gothiques français des musées sacré et profane de la bibliothèque du Vatican. — Léonce Bénédite: Artistes contemporains »Whistler« (1er article). — Jules Momméja: Le portrait de Mme. Destouches par Ingres. — Lewis Einstein et François Monod: Le musée de la société historique de New-York (1er article). — Edouard Rod: Le souvenirs du château de Coppet (dernier article).

The Studio. April 1905. A. L. Baldry: Arthur Rackham, a painter of fantaisies. — T. Martin Wood: A room decorated by Charles Conder. — L. van der Veer: Professor Ludwig Dill: The man and his work. — Frank L. Emanuel: The etchings of Charles Jacque. — The international society's Whistler-exhibition. — Reminiscenses of the Whistler-academy. — Maude J. G. Oliver: Japanese art at the St. Louis exhibition. — Some regent designs for domestic architecture. — Ottomar Beta: Conversations with Adolf von Menzel. — Mai 1905. Frank Brangwyns scheme for the decoration of the british section at the Venice exhibition. — The Den, Cropthorne, Worcestérshire. — Leonhard Williams: Spanish painters of to-day: José Moreno Carbonero. — H. Murray: Enamelling in relief: Mr. Henry Holidays interesting invention. — Leaves from the sketch-book of A. Romilly Fedden. — R. Way: A hunt after reliques of old London. — A. S. Wainwright: The Birmingham school for jewellers and silversmiths. — Regent designs for domestic architecture. — A. F. Morris: A versatile art-worker: Mrs. Traquair.

Art et décoration. Mai 1905: P. Vitry: Le groupe d'Adam et Eve, et quelques oeuvres de Bartholomé. — P. Verneuil: La broderie. — Léonce Benedite: Les salons de 1905.

Onze Kunst. Mai 1905: Paul Lambotte: De Beeldhouwer Thomas Vinçotte. — Th. M. Roest van Limburg: Een Oranje-monument in den Vreemde.

Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen. 25. Bd. Heft II: Julius Lessing: Zur Erinnerung an Ernst Ewald. — Albert Grünwedel: Zur Erinnerung an Adolf Bastian. — Friedrich Sarre: Islamische Tongefäße aus Mesopotamien. — W. Suida: Einige florentinische Maler aus der Zeit des Überganges vom Duocento ins Trecento. II. Der Cäcilienaltar der Uffizien. III. Pacino di Bonaguide. — Eberhard Freiherr von Bodenhausen: Aus der Werkstätte des Hubert van Eyck. — Albrecht Haupt: Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit. — M. Sch.: Vier lithographische Einzelblätter von Goya. — Beiheft des 26. Bd.: Vorwort von W. Bode. — Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. Von G. Ludwig.

Deutsche Kunst und Dekoration. Mai 1905: W. Michel: Architekt Otto Schnartz. — Fr. Carstanjen: Kunstgewerbliche Erziehung. — E. Zimmermann, Werkstätten für deutschen Hausrat. — Neue Stickereien von Margarete von Brauchitsch. — H. Rosenhagen, Walter Leistikow. — C. Stoeving, Ausstellung des Londoner Lyceumklub in Berlin.

Dekorative Kunst. Mai 1905: Albin Müller-Magdeburg, Architektonische Entwürfe und Metallarbeiten. — Paul Haustein, Oberhessische Töpfereien. — Amerikanische Kunstphotographen. — Das Krefelder Museum.

Christliches Kunstblatt. Mai 1905: David Koch: Religion und Kunst in Schillers Weltanschauung. — Dekan Christa: Neue Deckengemälde in der evangelischen Pfarrkirche zu Kaufbeuren in Bayern. — R. Grundemann: Die Kunst in der Mission (Schluß). — David Koch: Adolf Menzel; seine christliche, seine soziale und seine Schul-Kunst.

The art journal. Mai 1905: The Chantrey gallery as it should be. — Kelmscott press books printed on Vellum, and other sales. — The collection of W. Newall Esq. — Portraits at Oxford. — London exhibitions. — Art handiwork and manufacture.

Oud Holland. XXII. Jahrg., Liefg. 3: Caspar Benoit, door C. W. Bruinvis. — Italiaansche Gegevens (III) door Dr. J. A. F. Orbaan. — Un tableau hollandais au musée de Clermont-Ferrand, par Emile Gavelle. — Korte mededeelingen over nederlandsche plaatsnijders (IV). Het album amicorum van Petrus Schenck, door E. W. Moes. — Abraham de Coninck, door Dr. W. Zuidema. — Nieuwe Bijdragen tot de geschiedenis van het leidsche St. Lucasgild, door Dr. A. Bredius en Dr. M. Martin.

L'Arte. VIII. Jahrg., Heft 3: Emil Jacobsen, I seguaci de Francia e del Costa in Bologna. — Paolo d'Ancona, Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese. — Adolfo Venturi, Frammenti del Presepe di Arnolfo nella Basilica romana di Santa Maria Maggiore. — Allessandro Bellucci, Arte decorativa: Un' antica industria tessile perugina.

The Connoisseur. Mai 1905: Haldane Magfall: Fragonard. — L. Solon, The speaking pottery of France, or »faience patriotique«. — Alfred Jones: Old english gold plate. — Wm Vine Cronin: Early portraits of Ariosto. — A. Roumy: The art of decoration as applied to archi-

tecture and furniture. — Percy Macquoid: A history of old english furniture. — W. G. Menzies: The present value of the publications of the Kelmscott press. — Juni 1905: Frank Freeth: Old english pottery in the Brighton museum. — Gaston Gramont: The regency and Louis XV. — Ponsonby Fane: Shoe buckles. — Joseph Destrée: The »Adoration of the Magi« at the Bath gallery. — Starkie Gardner: Silver toilet services. — Flamande: Head of christ, by Quentin Matsys. — Maberly Phillips: Note on a £ 12 Scots bank note. — L. Solon: A history and description of french porcelain.

NEUE ERSCHEINUNGEN DER KUNSTLITERATUR

Besprechung vorbehalten

J. Westlake, An elementary history of design in mural painting: principally during the christian era. Vol I—II. London, James Parker & Co.

Julius Hülsen, Steinmasken an Baudenkmälern Alt-Frankfurts. Frankfurt a. M., Heinr. Keller.

W. Ellenberger, Braun und H. Dittrich, Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler. Bd. III. Der Löwe. Lief. I. Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.

Photographische Bibliothek, Bd. 5: Schultz-Henke, Anleitung zur photographischen Retusche und zum Übermalen von Photographien. 4. Aufl. Berlin, G. Schmidt. 2,50 M.

Hiersemanns Handbücher, Bd. I: Anderson und Phené Spiers, Die Architektur von Griechenland und Rom. Lief. I. Leipzig, K. W. Hiersemann. 3 M.

Arthur Schulz, Italienische Akte. Leipzig, C. Scholtze. In Mappe 35 M.

Félicien Rops, Das Weib. 30 Tafeln, davon 3 in Handkolorit. Wien, C. W. Stern. 30 M.

Monumenta Pompeiana. 50 Lieferungen mit je 3 farbigen Großfolio-Tafeln und deutsch-englisch-französisch-italienischem Text. Leipzig, Kommissionsverlag von G. Hedeler. à Lief. 12 M.

Edel und Schnebel, Die Staffage; Motive für Architekten, Lithographen und Zeichner. 60 Tafeln, 2. Aufl. 10 M.

VERMISCHTES

Den angeblichen neuen Dürer hatten wir sogleich, nachdem die Nachricht aufgetaucht war, stark auf Grund der Ähnlichkeit in der Beschreibung mit einem früher auf dem Markte gewesenen Bilde, angezweifelt. Jetzt können wir uns bestimmter ausdrücken. Der Besitzer, ein in München lebender, aus Offenburg stammender Herr Burger, hat seinen Schatz in Originalgröße in scheinbar gut geratenem Farbendrucke vervielfältigen lassen. Das Bild stellt ein unerfreuliches Ecce homo dar, das mit Dürerscher Kunst nicht die entfernteste Ähnlichkeit hat. Es ist mit Inschriften versehen, deren Züge gar nicht mit Dürers oder seiner Umgebung Schriftmalerei übereinstimmen, sondern das unschöne Bild und die Schrift sehen altniederländisch aus. Kenner haben das Bild schon vor zehn Jahren begutachtet und es absolut als Dürer abgelehnt. Trotzdem bringt es der Besitzer jetzt wieder als ein Novum heraus. Wir empfehlen jedem Kenner, der sich für die Sache interessiert, den Burgerschen Farbendruck zu kaufen, dem wir von Herzen weiteste Verbreitung zu wünschen allen Grund haben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 29. 23. Juni

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 21. Juli.

DER ERSTE INTERNATIONALE ARCHÄOLOGENKONGRESS IN ATHEN

Für den ersten internationalen Archäologenkongreß, der vom 7.—13. April dieses Jahres in Athen unter dem Vorsitze Sr. Kgl. Hoheit des Kronprinzen Konstantin von Griechenland stattfand, waren über 120 Vorträge angekündigt, die in sieben Sektionen, die meistens gleichzeitig tagten, bis auf ganz wenige auch wirklich gehalten wurden. Über diese Vorträge und den äußeren, durchaus gelungenen Verlauf des gut organisierten Kongresses soll hier nicht berichtet werden. Wir beschränken uns darauf, die Ergebnisse der Kongreßverhandlungen zusammenzustellen, wie sie in der Schlußsitzung, die am 13. April unter dem Vorsitze des Unterrichtsministers C. Carapanos stattfand, durch den Generalsekretär Th. Homolle mitgeteilt wurden.

1. *Das* provisorische *Reglement*, das aus den Beratungen des Komitees in seinen Sitzungen vom 1. Februar 1903 und 17. Dezember 1904 hervorgegangen war, wurde vom Kongreß für definitiv erklärt. Ausgenommen sind Bestimmungen bloß vorübergehender Natur. Das Komitee von 1905 bleibt in Funktion und bestellt ein permanentes Bureau, bis der zweite Kongreß seine Arbeit aufnimmt. Der nächste Kongreß soll frühestens in zwei, spätestens in fünf Jahren stattfinden. Als nächster Kongreßort wurde *Cairo* gewählt, wohin Maspéro im Namen der ägyptischen Regierung einlud, nachdem man von Rom mit Rücksicht darauf Umgang genommen hatte, daß dieses in den letzten Jahren rasch hintereinander mehrere internationale Kongresse beherbergt hatte.

2. Die sechste Sektion (*byzantinische Archäologie*) erachtet nach einem Referate von J. Strzygowski (Graz) eine *Ikonographie der byzantinischen Kaiser* als ein Bedürfnis und ernennt für deren Herstellung eine besondere Kommission.

Die gleiche Sektion billigt den von der Ecole Française d'Athènes entworfenen und von Gabriel Millet (Paris) näher begründeten Plan der *Herausgabe sämtlicher christlichen griechischen Inschriften* vom Tode des Kaisers Theodosius bis zum griechischen Unabhängigkeitskriege (395—1821) und setzt die Grundsätze für die Bearbeitung der Sammlung fest, die unter dem Titel Corpus inscriptionum graecarum christianarum erscheinen soll.

3. Die fünfte Sektion (*Epigraphik und Numismatik*) wünscht die Herausgabe eines *Verzeichnisses der Ortsnamen von Attika* (Corpus toponymique attique), dessen Nützlichkeit und Wünschbarkeit durch einen Vortrag von D. Cambouroglou (Athen) und Mitteilungen von Sp. Lambros (Athen) dargetan wurde.

4. Von größter Tragweite sind die Beschlüsse, die auf den Vorschlag der dritten Sektion (»*Ausgrabungen und Museen und Erhaltung der Denkmäler*«) gefaßt wurden. In den Sektionssitzungen war nach lebhafter Beratung auf Grund von Referaten von *Cecil Smith* (London): »Some Suggestions for International Museum Cooperation«, *Flinders Petrie* (London): »The Necessity of an International Exchange of Copies of Antiquities of Precious Metals« und *Ad. Furtwängler* (München): »Wie sollen Museen und Ausgrabungen nutzbar gemacht werden?« eine Kommission bestellt worden, die der Sektion und durch diese dem Gesamtkongresse eine Anzahl Punkte unterbreitete, die dieser in offener Abstimmung guthieß. Diese Beschlüsse streben vor allem ein gemeinsames Zusammenarbeiten der großen Museen von England, Frankreich, Deutschland, Italien, Griechenland, Amerika und andern Ländern an und haben folgenden Inhalt:

a) Die Konservatoren der großen Sammlungen fördern die Drucklegung ihrer Repertorien und Kataloge und suchen sich hierbei zu einigen auf einen einheitlichen Plan für alle Kataloge und eine einheitliche Bezeichnung der verschiedenen Arten von Denkmälern.

b) Die Museen sollen die Reproduktion ihrer Denkmäler möglichst erleichtern. Namentlich sollen von besonders wertvollen Altertümern aus Edelmetallen, die am ehesten durch Feuersbrünste oder Diebstahl verloren gehen können, genaue Nachbildungen in beschränkter Zahl geschaffen und zwischen den Museen verschiedener Länder ausgetauscht werden.

c) Doubletten, die mitunter in so großer Zahl vorhanden sind, daß sie für einzelne Museen einen eigentlichen Ballast bilden, sollen an fremde Museen abgegeben werden. So könnte manche Lücke in den bestehenden Sammlungen ausgefüllt werden, während diese Abgabe von Doubletten für andere geradezu

eine Entlastung bedeuten und ihnen Raum für Aufstellung neuer Funde bieten würde. Es ist klar, daß dieser Beschluß einer Art »Beutezug« gegen Griechenland, besonders das Nationalmuseum zu Athen, gleichsieht; aber es unterliegt auch keinem Zweifel, daß gerade diese Sammlung in kurzer Zeit nicht mehr imstande sein wird, die Unmasse von Doubletten auszustellen, sondern zur Magazinierung zahlreicher Funde übergehen muß, wenn nicht die Abgabe an fremde Museen erfolgt.

d) Die Museen bilden eine Vereinigung zum Schutze gegen die Fälscher (ligue contre les fausseurs), indem die Konservatoren das Vorhandensein von Fälschungen, die ihnen in die Hände kommen, einander unverzüglich mitteilen. Ebenso verpflichten sie sich, wenn ihnen zum Kauf angebotene Gegenstände von ihnen als gestohlen erkannt werden, zu sofortiger Mitteilung an den rechtmäßigen Besitzer.

Wie diese beschlossenen Grundsätze im einzelnen in die Praxis eingeführt und durchgeführt werden sollen, das zu beraten, wird Sache der nächsten Kongresse sein. Auf diesem ersten Kongresse konnte es sich bloß um die Aufstellung allgemeiner Grundsätze und eine allgemeine Wegleitung handeln. Daß aber diese Beschlüsse getragen sind von einem möglichst weitgehenden Liberalismus, wird allgemein freudig begrüßt werden. Gewiß trug dazu außer der Autorität der Referenten nicht wenig der Ort der Tagung bei; hat doch das junge Königreich Griechenland von jeher fremde Institute, Schulen und Ausgrabungsunternehmungen nicht bloß frei arbeiten lassen, sondern in ihrer Arbeit oft direkt gefördert. Während von seiten des Generalephoros der Altertümer P. Cavvadias das Recht des Finders auf Bearbeitung und Veröffentlichung der von ihm gemachten Funde geltend gemacht wurde, war die Versammlung doch mehr im Sinne der Ausführungen von Ad. Furtwängler für völlige Freiheit der Arbeit. Natürlich wird niemand daran denken, den Museumsbeamten und Ausgräbern ihr Vorrecht auf Publikation streitig zu machen; jedoch sollen diese ihre Veröffentlichungen nicht zu lange hinausziehen und die Ausgräber periodisch vorläufige Berichte erscheinen lassen. Die Museen aber sollen die denkbar liberalsten Reglemente aufstellen für die Benützung ihrer Sammlungen zum Zwecke des Studiums und der Publikation.

Außer diesen förmlichen Beschlüssen, deren genauere Redaktion dem Bureau obliegt und die daher hier nur dem Sinne nach wiedergegeben werden konnten, wurde noch manche Frage von allgemeinerem Interesse behandelt, ohne zu einem förmlichen Beschlusse zu führen. Von solchen Anregungen mögen hier noch einige erwähnt werden.

In der siebenten Sektion (*archäologischer Unterricht*) wurde nach einem Referate von H. Bulle (Erlangen) die Frage der *Herausgabe einer internationalen Bibliographie der Archäologie* erörtert und mitgeteilt, daß P. Wolters (Würzburg) mit der Ausarbeitung eines einschlägigen Planes betraut ist, den das k. deutsche archäologische Institut den übrigen Instituten zur Prüfung vorlegen wird.

Auf Vorschlag von Bruno Keil (Straßburg), den Theodor Wiegand (Konstantinopel) unterstützte, sprach die Sektion für Epigraphik und Numismatik den Wunsch aus, die von *Kawerau* aufgenommenen *Pläne der Akropolis von Athen,* die sich im Besitze der dortigen Archäologischen Gesellschaft befinden, möchten von dieser publiziert werden.

In der gleichen Sektion wurde nach einem einleitenden Referate von Fr. Hiller von Gärtringen (Berlin) die Frage der Herausgabe eines *Minuskelkorpus der griechischen Inschriften* erörtert. Leider steht die Verwirklichung des Planes noch in weiter Ferne, falls nicht, wie man erwarten darf, statt der preußischen Akademie der Wissenschaften, der die Ausführung dieser Aufgabe in erster Linie zufiele, eine andere Körperschaft in die Lücke tritt. Mit Freuden dagegen begrüßten es die Epigraphiker, daß der Sekretär des österreichischen archäologischen Instituts, Ad. Wilhelm, *eine Sammlung von getreuen Faksimiles typischer griechischer Inschriften* zum Studium der Geschichte der griechischen Steinschrift in Aussicht stellte.

Eine besondere Sektion, die siebente, *Enseignement de l'Archéologie,* behandelte das Thema *»Archäologie und Schule«* oder im weiteren Sinne *»Kunst und Schule«* und hörte hierüber nach einem einleitenden Referate von A. Conze (Berlin) eine ganze Reihe von Berichten von Gelehrten und Schulmännern verschiedener Länder an. Da die gleiche Frage seit einer Reihe von Jahren Gegenstand der Beratungen der »Versammlungen deutscher Philologen und Schulmänner« war und auch in der »Kunstchronik« schon öfter gestreift worden ist, so mögen hier ein paar Andeutungen genügen. Ohne daß eine Abstimmung vorgenommen wurde, war man doch, wie es schien, über eine Anzahl von Punkten einig, die sich etwa so zusammenfassen lassen. Die Hauptergebnisse der archäologischen Forschung sollen im Mittelschulunterrichte Verwendung finden, jedoch nicht als ein neues, besonderes Fach, das die Schüler noch mehr belastet. Durch gelegentliche Vorführungen und Belehrungen soll der Schüler zum Sehen angeleitet und in das Land der Kunst, und zwar nicht bloß der alten Kunst, eingeführt werden. Es ist Sache des Taktes des Lehrers, diese Belehrungen an richtiger Stelle einzuflechten und dadurch den Unterricht zu beleben. Hauptaufgabe für die nächste Zukunft ist, die Lehrer der alten Sprachen und der Geschichte, sowie die Zeichenlehrer durch passende Veranstaltungen, wie Besuch archäologischer Übungen während der Studienzeit, Ferienkurse, Beurlaubung und Erteilung von Stipendien zum Besuche der Hauptstätten antiken Lebens, zur Erteilung dieses Unterrichtes zu befähigen. Dabei wird man sich nicht verhehlen dürfen, daß es immer Lehrer und Schüler geben wird, denen die hierfür notwendige Ader und künstlerische Begabung fehlt, die sich durch allen Fleiß und Eifer nicht aneignen läßt.

Eine der schwierigsten und heikelsten praktischen Fragen wird immer die Frage der *Restauration und Wiederherstellung von Kunstdenkmälern* bleiben. Unsere

»Tage für Denkmalpflege« haben gezeigt, wie schwer es ist, auch nur die allgemeinsten Grundsätze für die Denkmäler eines einzelnen Landes aufzustellen. Will man solche Punkte *international* regeln, so stößt man bald auf den toten Punkt, wo schon die Regeln internationaler Höflichkeit und des Taktes eine unbefugte Einmischung in die Angelegenheiten eines anderen Landes verbieten. Th. Homolle (Paris) hatte am Archäologenkongreß gezeigt, wie das Schatzhaus der Athener zu Delphi aus den Trümmern wiederaufgebaut werden konnte, da fast kein Stein fehlte und jedem vorhandenen Steine mit Sicherheit seine ursprüngliche Stellung am Bau angewiesen werden konnte. P. Cavvadias (Athen) legte dar, daß im allgemeinen nach ähnlichen Grundsätzen bei der Rekonstruktion des Apollontempels von Phigaleia wird verfahren werden. Der Ingenieur N. Balanos (Athen), der die Wiederherstellungs- und Konsolidierungsarbeiten am Parthenon und Erechtheion leitet, setzte die Prinzipien der Rekonstruktion und des dabei befolgten äußerst vorsichtigen und sorgfältigen Verfahrens auseinander. Als aber im Anschluß an ein Referat von Theodor Wiegand (Konstantinopel): »Über Ausgrabungsmethode und Erhaltung der ausgegrabenen Denkmäler«, der es mit Recht als eine Pflicht der Ausgrabungsunternehmungen bezeichnete, nicht bloß für die Aufdeckung der Ruinen, sondern auch für deren bestmögliche Erhaltung von vornherein genügende Mittel bereitzustellen, die Frage erörtert wurde, wie der immer mehr der Zerstörung entgegengehende Rest des westlichen Parthenonfrieses vor dem sicheren Untergange bewahrt werden solle, setzte es eine zum Teil fast erregte Diskussion ab. Der Generalephoros Cavvadias teilte seine Absicht mit, nach einem Vorschlage von Ad. Michaelis den Fries durch eine Holzdecke zu schützen. Andere wandten dagegen ein, daß dadurch die Sichtbarkeit im höchsten Grade beeinträchtigt werde und die Holzdecke ihrerseits als Schutz gegen das Verfaulen einer Blechverschalung bedürfe, die, wie die Holzdecke selber, vom ästhetischen Gesichtspunkt aus höchst anfechtbar sei. Von mehreren Rednern wurde der radikale Vorschlag von Wilhelm Dörpfeld, den Fries herunterzunehmen und im Akropolismuseum in bequemer Aufstellung dem Studium zugänglich zu machen, ihn an Ort und Stelle aber durch eine Nachbildung in Marmormasse zu ersetzen, unterstützt, so von Ad. Furtwängler und Charles Waldstein, während andere, wie Jos. Strzygowski und R. Heberdey, ebenso lebhaft für das Belassen des Frieses an seinem Ort plädierten. Mit der Zurückhaltung, wie sie die internationale Höflichkeit gebot und mit Rücksicht auf die mehr zufällige Zusammensetzung der zahlreichen Versammlung unterblieb ein förmlicher Beschluß. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß die große Mehrzahl der anwesenden kompetenten Gelehrten für die Verbringung des Frieses ins Akropolismuseum gestimmt hätte, weil nur so eine sichere Garantie für möglichst lange Erhaltung geboten werden kann. Natürlich wäre, wenn dieser Beschluß gefaßt worden wäre, darin energisch betont worden, daß es sich hier durchaus um eine Ausnahme handle, die nicht etwa anderwärts, z. B. im Norden, wo ja die Einflüsse der Witterung noch viel verderblicher sind, bei anderen Bauwerken nachgeahmt werden dürfe. Jedenfalls werden die maßgebenden Persönlichkeiten in Athen aus der lehrreichen Diskussion die Überzeugung gewonnen haben, daß unsere Zeit die Pflicht hat, diesen Fries, eines der herrlichsten Kunstwerke der Welt, vor weiterer Zerstörung nach besten Kräften zu schützen und der Nachwelt zu erhalten.

Ein beherzigenswertes Wort aus dieser Diskussion mag hier noch einen Platz finden, die Mahnung, die Charles Waldstein ergehen ließ, nicht um jeden Preis zu restaurieren und da, wo man restauriert, echt künstlerischen Sinn walten zu lassen, vor allem darauf bedacht zu sein, den malerischen Eindruck, den eine Ruine bietet, nicht zu zerstören.

Daß der Wert eines solchen internationalen Kongresses sich nicht in den gefaßten Beschlüssen und den geäußerten Wünschen und Anregungen erschöpft, ist klar. Es braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden, daß auch bei diesem Kongresse das persönliche Zusammensein mit Fachgenossen der verschiedensten Länder ebenso für den einzelnen eine Quelle von Anregung war, wie es indirekt für die Wissenschaft mannigfache Förderung verspricht. Es war daher gewiß allen Anwesenden aus dem Herzen gesprochen, als der Generalsekretär Th. Homolle in der Schlußsitzung sagte, die Aufgabe der folgenden Kongresse werde sein, das begonnene Werk fortzusetzen und größere Aufgaben zu erfüllen; das werde aber um so eher möglich und zu erwarten sein, je mehr die Vertreter dieser Wissenschaft sich sehen und sich persönlich kennen und schätzen lernten. *Sss.*

DER BRUCH IN DER WIENER SEZESSION

Die Wiener Kunstkreise sind in Aufruhr versetzt. Aus der Wiener Sezession ist eine Sezession erfolgt. Nicht weniger als fünfzehn Mitglieder sind aus der Vereinigung ausgetreten. Unter ihnen einige der Bahnbrecher und führenden Persönlichkeiten Wiens. Gustav Klimt und Otto Wagner sind unter ihnen. Auch die Professoren Hoffmann und Moser, denen das Wiener Kunstgewerbe so viel von seiner Weltgültigkeit dankt. Dann der Bildhauer Professor Metzner, Karl Moll, einer der Begründer der Sezession, Böhm, Luksch, Bernatzik, List, Kurzweil und andere. Gewiß eine tief bedauerliche Tatsache, wenn auch ihre hauptsächlichen Motive »ideal« genannt werden müssen. Der Austritt Karl Molls, der eine leitende Stellung in der Galerie Miethke annahm, wogegen die Mitglieder den »antigeschäftlichen« Paragraphen ins Treffen führten, war doch eigentlich nur das Steinchen, das die Lawine zum Rollen brachte. Schon seit einundeinhalb Jahren wogte es in der Vereinigung. Die Angelegenheit von St. Louis, wo die Sezession fast nur Klimt ausstellen wollte und bei der Regierung den kürzeren zog, so daß sie der Ausstellung lieber ganz fern blieb, hatte die Dinge bereits auf die Spitze gestellt. Persönliche und grundsätzliche Schwierigkeiten taten das übrige. Der Punkt, an dem der sprengende Hebel sich ansetzte, war aber jener Grundparagraph, daß die Jury aus sämtlichen Mitgliedern besteht. Dies führte zu leichterer Majorisierung einer oder der anderen Partei. Es hatten sich aber, dem Umschwung im Kunstempfinden

der Zeit folgend, in der Sezession nachgerade zwei Parteien herausgebildet: die Impressionisten und die Stilisten. Diese letzten sind es, die sich majorisiert fühlten und den Bund verlassen haben. Klimt und Wagner an der Spitze. In ihrer Gefolgschaft ist mancher kein eigentlicher Stilist (weder Moll, noch Bernatzik z. B.), und andererseits gibt es unter den zurückgebliebenen »Impressionisten« auch einige, die es eigentlich nicht sind (Bacher, Engelhardt, der Stilist König und andere). Der Schnitt zwischen den beiden Kunstrichtungen ist nicht glatt und scharf, sondern die Gruppen haben sich nach mancherlei mitwirkenden Kräften und Gewichten so zusammengeschlossen. Theoretisch genommen aber ist die Partei Klimt-Wagner die der Stilisten, die Partei Engelhardt-Moll die der Impressionisten. Auch das Kunstgewerbe spielt hinein. Die Impressionisten sind ihm weniger geneigt als die Stilisten, die den Begriff Kunst viel weiter ziehen. (Natürlich ganz im allgemeinen gesprochen.) Also ist es im Grunde doch ein großer Prinzipienstreit, den die beiden Fahnen bedeuten. Es wird wieder einmal um das Ideal gestritten. Leider blieben allerlei hilfreiche Vorschläge unbeachtet. Von »stilistischer« Seite wurde sogar empfohlen, es sollten in der Sezession zweierlei Ausstellungen veranstaltet werden, abwechselnd von den beiden Parteien. Dies drang nicht durch. Übrigens ist zu merken, daß es keinem Ausgetretenen verwehrt ist, nach Belieben gelegentlich in der Sezession auszustellen. Wie sich aber die Dinge in der Zukunft gestalten werden, ist ganz unklar. Der Begriff Sezession, der das Wiener Kunstleben regeneriert hat, ist einstweilen in seinem bisherigen Verstande tot. Eine massive Kraft, die sich stets als Ganzes für jeden Einzelnen einsetzte, ist aufgelöst. Das wird sich wohl demnächst an allen Ecken und Enden des Kunstlebens bedauerlich fühlbar machen. Es fehlt übrigens nicht an Stimmen, die meinen: Was weiter? Die Sezession hat ihre Aufgaben gelöst, man bedarf ihrer gar nicht mehr. Dazu sei erinnert, daß sie bei ihrer Gründung eigentlich nur eine vorläufige Zeitdauer von zehn Jahren in Aussicht nahm. Davon sind nun sieben um. Nach zehn Jahren fällt auch der Baugrund an die Stadt zurück, samt dem Hause, das darauf steht. Was dann werden wird, liegt auf den Knieen der Götter. Vielleicht tritt die stilistische Partei ihrerseits mit einer neuen Organisation auf den Plan. Sicher sogar, wie uns mitgeteilt wird, doch ist das Wie vorläufig noch Geheimnis. Etwas Würdiges und Kräftiges wird es jedenfalls sein. Das wäre ja die einzige Rechtfertigung der Tat.

FLORENTINER NEUIGKEITEN

Am 9. Mai wurde das völlig restaurierte Gebäude der *Arte della Lana* (gegenüber von Or San Michele) feierlich eingeweiht. Die Società dantesca, die in dem Saal oberhalb der Kirche ihre Vorlesungen veranstaltet, hat die Herrichtung veranlaßt, die nach Plänen und unter Leitung des Architekten *Lusini* stattgefunden hat. Man hat sich nicht mehr auf Restauration der alten Teile beschränkt, sondern dem Gebäude einen schmalen Anbau hinzugefügt, in welchen die neue Treppenanlage hineinverlegt ist.

An der Ecke dieses Anbaues, nach Or San Michele zu, ist ein altes Tabernakel — tabernacolo della Tromba — wieder zur Aufstellung gelangt, das einst am Mercato vecchio gegenüber der Säule mit der Figur des Reichtums zu sehen war und seit langer Zeit in einem Magazin der Commune lagerte. Es ist das Werk, das *Cinelli* (Bellezze di Firenze S. 215) ausführlich beschreibt und dessen Bild er dem *Jacopo di Casentino* zuschreibt. Gegenwärtig hat man ein Bild der thronenden Madonna mit Engeln (wie es scheint interimistisch) hineingestellt; ob es mit dem von Cinelli erwähnten, das auch Vasari flüchtig nennt (I, 670), identisch ist, weiß ich nicht anzugeben. Es ist im Stil mehr sienesisch als florentinisch und ist in allen Teilen stark übermalt.

Während der Restauration sind im Erdgeschoß, sowie in einem der oberen Stockwerke schöne und beachtenswerte Fresken zutage getreten, die spättrecentistischen Charakter tragen. Inhaltlich verdienen besonders die Fresken des Erdgeschosses Beachtung: auf dem einen ist die Gestalt eines Papstes (?) zu sehen, auf dem anderen ein Turnier, dem von einer Burg aus Frauen zuschauen. In einem anderen Raum wurde, von einer Mauer verdeckt, in einer Nische ein wohlerhaltenes Madonnenbild mit zwei Heiligen, ebenfalls in Fresko, aufgefunden.

Für die Galerie der *Uffizien* sind einige wertvolle Erwerbungen gemacht worden. Das in vieler Hinsicht beachtenswerteste Stück ist die Halbfigur eines heiligen Dominikus von *Cosimo Tura*. Abgesehen davon, daß die Tafel, unterhalb der Hüften der Figur etwa, abgeschnitten worden ist, ist sie tadellos erhalten und läßt die peinlich saubere Temperatechnik aufs beste studieren. Ricci, der das Stück im Florentiner Kunsthandel auffand, hat festgestellt, daß es zu einem Polyptychon gehört hat, dessen Mittelstück die Madonna der Galerie in Bergamo war, und dessen andere Bestandteile die beiden Tafeln der Berliner Galerie — die Heiligen Sebastian und Christoph — und die Tafel mit einem Heiligen des Louvre gebildet haben.

Sodann wurde aus der Galerie in Ravenna, die dafür ein Altarbild des *Rondinelli* erhielt, das kleine Triptychon des *Fiorenzo di Lorenzo*, datiert 1485, erworben, das allerdings von den meisten Forschern nur als Werk eines Schülers anerkannt wird (s. Crowe und Cavalcaselle, IV, 169 und 379; Weber, Fiorenzo S. 136)[1]).

Endlich kam, als Bereicherung der Sammlung der Malerporträts, ein Selbstbildnis *Romneys* dazu. Bisher war die englische Schule des 18. Jahrhunderts nur durch das freilich hervorragende Porträt von Reynolds vertreten.

Die Kommission, die über die Entwürfe für den Bau der *Nationalbibliothek* zu entscheiden hatte, hat nochmals eine Konkurrenz ausgeschrieben und zu dieser fünf Architekten aufgefordert.

In der Konkurrenz für die Fassade von San Lorenzo hat die Jury dem Entwurf des Architekten Bazzani in Rom den Preis zuerkannt. In der Jury waren neben mehreren Architekten Baron Geymüller und Marcel Reymond.

In der Nähe von Figline wurde aus einer Privatkapelle bei Ponte agli Spelli (oder agli Strolli) ein Relief aus der Robbiaschule, darstellend die Madonna zwischen den Heiligen Franz und Rochus, gestohlen. Es scheint demnach, daß diese unsaubere Art, Kunstwerke in Handel zu bringen, noch nicht aufhören will. Das Stück wird (von freilich imkompetenter Seite) Luca oder Andrea zugeschrieben.

G. Gr.

NEKROLOGE

Geheimer Hofrat Professor **Konstantin Uhde**, der Erbauer der Braunschweiger Technischen Hochschule, ist im Alter von 69 Jahren gestorben. Er war ein hervorragender Kenner auf dem Gebiete der antiken Baukunst und

1) Weber führt an diesen Stellen an, daß Ricci jenes Triptychon überhaupt nicht als Werk der umbrischen Schule anerkenne. Diese vorübergehend ausgesprochene Ansicht hat Ricci seither längst zurückgenommen; bereits im Wiederabdruck seines Artikels (Att. d. Accad. di B. arts di Ravenna, Ravenna 1899, p. XI) und in drei Auflagen seines Ravennatischen Führers (1897 ff.).

der Renaissance. Literarisch hat er sich bedeutende Verdienste durch seine Publikation über spanische Baudenkmäler in Lichtdrucken und durch sein vierbändiges Werk »Die Konstruktionen und Kunstformen der Architektur« erworben.

Im Alter von 35 Jahren starb der Düsseldorfer Maler **Ludwig Neuhoff,** ein noch junges und viel versprechendes Talent von neoromantischem Gepräge, dessen »Abend am Mittelmeer« in der vorjährigen Berliner Kunstausstellung lebhafte Beachtung fand.

Im Haag starb 73 Jahre alt der Professor der Architektur an der Polytechnischen Schule in Delft **Eugen Gugel.** Bekannt sind seine Werke »Die Geschichte der Baustile« und »Die architektonische Formenlehre«. Als praktischer Architekt baute er das große Studienklubgebäude in Leiden, das Gebäude für Kunst und Wissenschaft im Haag und das große Universitätsgebäude in Utrecht.

PERSONALIEN

Der Bildhauer Prof. **A. Brütt** (Berlin) hat den an ihn ergangenen Ruf als Leiter eines *Bildhauer-Meisterateliers* an der Großherzogl. Sächsischen Kunstschule in *Weimar* angenommen.

Wilhelm Trübner wurde vom Großherzog von Hessen durch Verleihung der hessischen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Anläßlich seines Geburtstages hat der Großherzog von Weimar den Malern **Ludwig v. Hofmann** und **Albert Schmidt** den Titel Professor verliehen.

DENKMÄLER

Für das in Saalfeld i. Th. zu errichtende **Kriegerdenkmal** wurden bei einem engeren Wettbewerbe die Entwürfe des Architekten R. Ludloff und des Bildhauers F. Ringer angenommen.

AUSSTELLUNGEN

Am 1. Juni wurde in **München die Internationale Kunstausstellung** eröffnet. Wie bei einer Ausstellung von mehr als 2000 Nummern als selbstverständlich zu erwarten und billigerweise auch nicht anders zu verlangen, überwiegt das Mittelgut, in das eine verhältnismäßig kleine Reihe packender Leistungen eingebettet ist. Die Raumverteilung ist mit der in Deutschland üblichen, sich bescheidenden Gerechtigkeit durchgeführt: Die ganze linke Hälfte des Glaspalastes gehört uns, die ganze rechte den Ausländern. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den Leser von Saal zu Saal herumzuführen und den Cicerone zu machen. Solche Reportertätigkeit fängt — Gottlob! — an, immermehr in Verruf zu kommen.

Zunächst ein paar Worte über die linke Seite des Hauses. Was sie birgt, ist durchaus nicht so links, wie man glauben sollte, trotzdem sich Sezession, Scholle- und Luitpold-Gruppe mit der großen Künstlergenossenschaft hier zu *einer* Ausstellung zusammengeschlossen haben. In den Sälen der Künstlergenossenschaft viel Wackeres, Tüchtiges, Schwächliches und Zuckersüßes. Mit einem Wort: Die bekannte Physiognomie. Dann gelangt man am Ende dieser Säleflucht zur Sezession und — ist enttäuscht. Die große Ausbreitung, die einigen Werken Stucks und Hierl-Deroncos gegönnt worden ist, verschönt diese Säle nicht; immerhin ist es erquickend, hier Christian Landenbergers schillernde Wasserfläche mit den nackten Knaben auf Strand und Boot als schönstes Bild der Sezessionsabteilung und als eines der schönsten der ganzen Ausstellung genießen zu können. Der Künstler hat dieses Thema ja seit mehreren Jahren in verschiedener Form zu meistern versucht. So prächtig, wie es ihm aber diesmal gelungen ist, die Luft und das Licht die Körper umspielen zu lassen, haben wir es noch nicht von ihm gesehen, und wir beglückwünschen heute schon den Sammler, der einst dieses Prachtwerk sein eigen nennen wird. Sonst scheinen Münchens treibende Talente meist in der Luitpold-Gruppe oder Scholle vereinigt zu sein. Der erste Platz gebührt hier Leo Putz, der drauf und dran ist, zu einem der strahlenden Sterne am deutschen Kunsthimmel zu werden. Seine »Theatergarderobe« und noch mehr »Das Bacchanal« sind mit einer so unbeschreiblich sinnlichen, geradezu aufregenden Farbe gemalt, daß man diese Bilder nicht aus dem Gedächtnis verliert. Ebenfalls hohes Lob verdient diesmal Adolf Münzer, dessen »Waldfest« in der köstlich-warmen, zitternden, etwas dumpfen Waldesluft »gefühlt« wahr und erquickend wirkt. Ein brillantes Stück Malerei hat auch Walter Geffcken geliefert: Vier Herren (der eine davon der Künstler, der andere der Archäologe Helbig, der dritte Dr. Bassermann-Jordan, der vierte ist uns unbekannt) sitzen um einen Tisch, anscheinend im Gespräch über ein Werk alter Kleinkunst. In seiner Schlichtheit, guten Malerei und feiner Charakterisierung erinnert das Bild an die besten Dänen.

Die ausländischen Abteilungen sind, freimütig gesagt, nicht zu loben. Wir sind in dieser Beziehung durch die von Kunsthistorikern geleiteten Zusammenstellungen verwöhnt. Es ist kein einziges Land wirklich gut vertreten, das heißt so, daß von den treibenden jungen Kräften und von den anerkannten Säulen älteren Jahrgangs gute und charakteristische Werke zu sehen wären. Am wenigsten vermag der Referent diesen Vorwurf der italienischen Abteilung zu machen, weil er — die Kunst dieses Landes am wenigsten kennt. Aber was soll man zu einer drei Säle umfassenden skandinavischen Ausstellung sagen, bei der *nicht* vertreten sind: Galén, Nils Kreuger, Liljefors, Zorn, Larsson, Hammershoi, Joachim Skovgaard, Bergh, Vigeland, Werenskiold, Dierix, Edelfelt, Einar Nielsen. Dagegen sind Anna Ancher und Viggo Johannsen trefflich, P. S. Kroyer ungenügend vertreten. Und ähnliche Lücken lassen sich in allen anderen Abteilungen leicht nachweisen, während vieles Mittelgut aufgenommen worden ist. Bei den Franzosen wird noch ein Nachschub vom Salon erwartet. Das bisher vorhandene ist normal. Ein tändelnder Bouguereau zieht gleich den Blick auf sich. Er fällt hier mehr auf als im Pariser Salon, wo er allzuviele Milchbrüder hat. (Ein famoser Witz, frisch aus Paris importiert, soll nicht unterdrückt werden: Bouguereau trifft Carrière in einer Gesellschaft und fragt ihn, was er eigentlich von seiner Malerei hielte. Carrière sucht auszuweichen; er wäre doch Bouguereaus Antipode usw. — Bouguereau bittet aber kameradschaftlich, sich nicht zu genieren. Da sagt der andere mit feinem Lächeln »Mon cher confrère, ich finde, daß von allen Leuten, die Bouguereaus malen, Sie sie am besten machen«! —)

Trotz alledem bleibt die Ausstellung eine Sehenswürdigkeit, die, wer es irgend kann, zu besuchen nicht vergessen soll. Denn wenn auch das viele Unerfreuliche, das die Veranstaltung birgt, leicht zu einem herben Gesamturteil verführt, so steckt doch alles in allem noch genug großes Talent, Augenweide und lehrreiche Gelegenheit zum Vergleichen in der Ausstellung, um ihren Besuch zu empfehlen.

In der **Königl. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung zu München** findet zurzeit in dem zweiten Saale der Sammlung eine Ausstellung von Neuerwerbungen aus dem Jahre 1904 statt, und zwar die zweite Reihe, die Deutsche außerhalb Münchens und Ausländer umfaßt. Besonders hervorzuheben sind die Radierungen des Dresdeners

Otto Fischer und eine Auswahl aus den Schöpfungen Meryons, Millets, Whistlers und Seymour Hadens.

Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin sind ornamentale und dekorative Zeichnungen von *Adolph Schroedter* (1805—1875) ausgestellt. Die Menge überrascht: der kleine Katalog zählt 240 Nummern, und davon fällt nur ein geringer Teil auf figürliche Skizzen und auf graphische Reproduktionen und Handzeichnungen seiner Don Quixote- und Eulenspiegelzyklen, alles andere sind Drucke oder Zeichnungen ornamentaler Art: Friese, Gelegenheitsblätter, Illustrationen, Pflanzenstudien. Der Schwerpunkt liegt, wie das gewöhnlich bei Talenten zweiten Ranges der Fall ist, in den frühen Werken. In Robert Reinicks Liedern eines Malers (erschienen 1838, die Fortsetzungen 1843 und 1846), in denen die gesamte Düsseldorfer Künstlerschaft der nachmärzlichen Zeit sich ein Stelldichein gab, sind Schrödters Radierungen an dekorativer Haltung die vollkommensten. Der Text in der Mitte der Seite ist leicht aber sicher umrahmt, umlaufende Ranken, die damals beliebten »Arabesken«, oder naturalistischere und lockere Gewinde sind ohne Zwang harmonisch in der Fläche verteilt. Auch die figürlichen Szenen, die er gern einfügt, sind in jener frühen Periode dem Rahmenwerk durchaus gleichwertig gehalten und im selben Stil modelliert wie dieses; nur Menzel hat darin eine gleiche Sicherheit gezeigt. Die fatale Neigung, zwischen flächigem Ornament malerische Bildchen mit Tiefenwirkung einzufügen, die schon damals manche Künstler zeigten, ist bei Schrödter nicht zu beobachten, erst später hat er dem Geschmack der Zeit vorübergehend Konzessionen gemacht. Angenehm berührt es außerdem, daß er nur Sujets wählt, die zu seiner Ornamentfreude passen. Diese Art von Buchdekoration ist Spiel, und wenn einige seiner Genossen Zeichnungen im Nazarenischen Stil hineinflochten, so mutet das veraltet und unwahr an; nicht aber die Trinkgelage und lustigen Fratzen, in denen sich Schrödters harmlos heiterer Geist mit Behagen gehen läßt. — Zu jenen ersten und besten Blättern zählen außer den sechs in Reinicks Liedern besonders die radierten Titel zu Raczynskis Neuerer Deutscher Kunst (der Titel zum dritten Bande dieses Werks ist bekanntlich von Menzel) und zum Album deutscher Künstler, ein paar kleine Radierungen aus dem Kunstbuch der Düsseldorfer Malerschule, eine vortrefflich kolorierte Arabeske mit Fahnenträger, der Brautkranz, zwei Illustrationen zu Heines Gedichten und als wertvollstes Don Quixote und die Hammelherde, eine Arbeit von großartiger Beherrschung des dekorativen Stils: die Dornenranken und Disteln in strenge ornamentale Linien gezwungen, dazwischen bricht in der Mitte mit imposanter Wucht der sonderbare Held und rechts unten die Herde durch, mit starkem Richtungszug nach vorn, und doch optisch unzertrennlich mit dem Dorngeranke verwoben. Die späteren Blätter Schrödters, von den fünfziger Jahren an, zeigen diese Strenge und Bewußtheit nicht mehr. Die Bauernkirmeß, ein lithographierter Fries von sieben Blättern, rechnet noch zu jenen früheren. Aber in den einst so bewunderten Vier Getränken, in »Frühling und Maiwein« und ähnlichen Arbeiten lockert sich die Komposition, das Ornament wird fragmentarisches Beiwerk, naturalistische Motive wuchern. Erst in den bescheidenen Studien der Karlsruher Zeit (1859—1875) hat Schrödter die Natur wieder auf dekorative Formeln zu bringen versucht, freilich nicht mehr mit der Klarheit und Kraft wie einst. Ein Vergleich seiner Illustrationen zu Musäus' Volksmärchen (1842) und zu Uhlands Gedichten (1867) zeigt die Kluft. Sein größtes Werk, der Triumphzug des Königs Wein, ist in den beiden Entwürfen aus dem Besitz der Nationalgalerie zu sehen; der frühere entschieden lebendiger und geschlossener, auch kleiner als der spätere. Hier herrscht das Figürliche schon ganz vor. Manche Studien und Skizzen, Porträts usw. ergänzen die Übersicht über das Schaffen des Künstlers und grüßen hinüber nach seiner Lebensarbeit als Genremaler, deren Erzeugnisse nicht im Plane der Ausstellung inbegriffen waren. *Gustav Kühl.*

In **Paris** ist eine **archäologische Ausstellung** im Petit-Palais von der Gesellschaft für archäologische Ausgrabungen eröffnet worden, deren Hauptreiz in den Ergebnissen der Ausgrabungen Gayets in Antinoë besteht. Neben diesen verdient der Schatz von Mysore, durch Charles Carpeaux ans Licht gebracht, besondere Beachtung.

Der **sächsische Kunstverein** plant für das nächste Jahr zur selben Zeit, wo die deutsche Kunstgewerbeausstellung stattfinden wird, eine Ausstellung von Werken sächsischer Künstler in Dresden, wozu alle in Sachsen lebenden Künstler eingeladen werden sollen.

Im **Krefelder Museum** wurde die Ausstellung der Münchener Sezession eröffnet, die 130 Gemälde, 104 graphische Arbeiten und 10 Nummern von Skulpturen enthält.

Der Ausschuß der **Münchener Sezession** hat beschlossen, im kommenden Winter in den Räumen seines Ausstellungsgebäudes eine Reihe größerer Sammelausstellungen von Mitgliedern zu veranstalten. Es soll damit der Versuch gemacht werden, in das moderne Kunstleben etwas mehr Ruhe zu bringen.

In **Jena** wurde die *Ausstellung für künstlerische Kultur* zum Gedächtnis Schillers unter Beteiligung Jenaer und Weimarer Kunstfreunde eröffnet. Unter den zahlreichen dekorativen Werken sind besonders die Dresdner Werkstätten durch geschmackvolle Einzelmöbel vertreten.

In Berlin wurde die **Ausstellung Deutscher Landschafter** des 19. Jahrhunderts, die als Abteilung der Großen Berliner Kunstausstellung eingerichtet worden ist, eröffnet. Über dieselbe wird ausführlich im Augusthefte der Zeitschrift für bildende Kunst berichtet werden.

In Berlin plant man für das kommende Jahr eine **Deutsche Jahrhundert-Ausstellung,** welche eine Zusammenstellung der deutschen Werke der Malerei, Zeichnung und Kleinplastik sein soll, die zwischen 1775—1875 entstanden und geeignet sind, den künstlerischen Geist dieser Epoche in neues Licht zu rücken. Der Kaiser hat für die Zeit vom 1. Januar bis 1. Mai 1906 die königliche Nationalgalerie zur Verfügung gestellt. Die Deckung der Kosten wurde von kunstsinnigen Gönnern aus allen Teilen des Landes garantiert. Zur Bewältigung der Arbeit wurde ein umfangreicher Apparat ins Leben gerufen, dessen Aufgabe es ist, möglichst alle geeigneten Kräfte in allen Ländern Deutschlands zur Mitarbeit heranzuziehen. Dem Vorstand gehören die Herren Professor H. von Tschudi, Professor A. Lichtwark, Geh. Oberregierungsrat Schmidt (als Regierungskommissar), und Geheimer Regierungsrat W. v. Seidlitz an. Durch Bildung von Arbeitsausschüssen in allen großen Städten Deutschlands sucht man die Absichten dieser Ausstellung zu verwirklichen. (Eine von uns früher gebrachte Meldung über die Beteiligung eines bekannten Kunstschriftstellers an der Zusammenbringung hat sich als falsch erwiesen.) Da man auf eine bedeutende Beteiligung aus Privatkreisen rechnen muß, dürfte die Nachricht von Interesse sein, daß alle angenommenen Werke am 1. Dezember dieses Jahres versandbereit sein müssen.

In **Oldenburg** wurde die Landesausstellung eröffnet, die zugleich die *Nordwestdeutsche Kunstausstellung* enthält. Der reizvolle Bau für dieselbe ist das Werk von Professor Peter Behrens-Düsseldorf. Sie umfaßt etwa 250 Bilder und 50 Plastiken, sowie ein von Vogeler-Worpswede völlig ausgestattetes Zimmer. Bei der Verteilung der Ehrenpreise erhielten die goldene Medaille die Maler: Fritz Overbeck-

Worpswede (»Im Mai«), Hans Peter Feddersen (»Winter in Nordfriesland«), die Bildhauer Georg Roemer-München (Bronzebüste von Otto Gildemeister-Bremen), Otto Peterich-München: Gesamtleistung, »Medea«, schwarze Marmorfigur; die silberne Medaille erhielten die Maler: Wilhelm Laage-Cuxhaven, Heinrich Eduard Linde-Walther-Berlin, Paul Kayser-Blankenese, Otto Modersohn-Worpswede, Ernst Wiemann-Altona, Ludwig Dettmann-Königsberg, Wilhelm Köppen-München.

Im **Wiener Künstlerhaus** wurde die Ausstellung des Kolossalgemäldes eröffnet, das die Schreckensszene in Petersburg auf dem Platze vor dem Winter-Palais am 22. Januar darstellt. Das Bild ist das gemeinsame Werk des Wiener Malers Temple und des polnischen Schlachtenmalers Kossak. Die Darstellung läßt an realistischer Auffassung nichts zu wünschen übrig und gibt den Moment wieder, wo Infanteristen mehrere Salven auf die Arbeiter mit dem Priester Gapon an der Spitze abgegeben haben und Dragoner auf die entsetzte Menschenmenge einsprengen.

Rom. *Ausstellung in der französischen Kunstakademie in Villa medici.* Die Ausstellung, welche dieses Jahr viel später als sonst eröffnet worden ist, enthält wenig Wichtiges. Unter den Malereien sind Bilder und Farbenskizzen von Salatté; Siefferdt und Monchablon Guétin stellt eine gute Kopie nach Pinturicchios Fresken in S. Maria in Aracoeli aus. Gute Sachen haben die Bildhauer Bouchard und Piron ausgestellt, aber den ersten Platz nimmt doch immer noch Landowsky ein mit seinen lebendigen Porträtbüsten und einer Kolossalstatue, die zu einer großen Gruppe, an der der Künstler arbeitet, gehören soll.

Schön sind die Medaillen von Daulot und die architektonischen Zeichnungen von Hulot mit interessanten Reproduktionen altgriechischer Tempel aus Sizilien. *Fed. H.*

Einen schönen Beitrag zu der in Leipzig gepflegten Kunst liefert die **Jahresausstellung Leipziger Künstler**, die zurzeit im Kunstverein zu sehen ist. Wenn dieselbe auch keineswegs einen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann, da gerade von den Besten einige überhaupt nicht, Meister Klinger dagegen nur mit einem zwar sauberen, aber im Vergleich zu der Größe dieses Künstlers unbedeutenden Aquarell vertreten sind, so vermag diese Ausstellung doch eine Anschauung über einige Künstlerindividualitäten zu geben, die es rechtfertigen, wenn auch an dieser Stelle erneut auf dieselben hingewiesen wird. Da ist in erster Linie der als Radierer, Lithograph und Maler gleich tüchtige *Bruno Héroux* zu nennen, auf den vor einigen Jahren die »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. F. XIII, Heft 1) zum erstenmal überzeugend hinwies. Die Größe dieses Meisters liegt nicht auf dem Gebiete der Technik, die er in jeder Form meisterlich handhabt, nicht in seiner Fähigkeit, die Dinge der uns umgebenden Außenwelt mit vollendeter Künstlerschaft wiederzugeben, sondern rein auf ideellem Gebiete, wie er es versteht, Gedanken und philosophische Ideen zur künstlerischen Tat zu gestalten. In dieser Hinsicht erscheint er dem Radierer Klinger durchaus geistesverwandt, aber nicht durch ihn beeinflußt, da die Ideen und Stimmungen, denen sein Griffel Ausdruck gibt, Zeugen sind für die Selbständigkeit seines künstlerischen Empfindens. Von seinen zahlreichen Studien, die er im Künstlerverein ausstellt, mag das Goethebildnis zu Professor Vogels demnächst erscheinenden Werke »Aus Goethes römischen Tagen«, ferner seine farbige Zeichnung »Libelle«, das kleine »Exlibris« an Karl Seffner als besonders bemerkenswert erwähnt sein. Was das Textblatt desselben Künstlers zur Braunschweiger Schillerfeier anlangt, das von tiefem poetischem Gehalt durchzogen ist, so dürfte es aus der Fülle derartiger Erscheinungen, die uns die letzten Wochen beschieden, als einzigartige Huldigung an den Dichter besonders hervorragen. Neben den Werken Héroux' verdient die kleine stimmungsvolle Radierung von Artur Liebsch Beachtung, da sie uns in erster Linie als Zeugnis für die künstlerische Technik dieses Künstlers willkommen ist. — Von den Landschaftern, die sich hier zum Teil auch als Porträtisten zeigen, sind zu nennen *Max Heiland,* dessen Aquarelle, in der Ausführung äußerst sauber, für eine treffliche Naturbeobachtung zeugen; *Fritz Brändel,* der in einer Gewitterlandschaft koloristisch mit großem Geschick die Schwüle der Stimmung zum Ausdruck bringt; *C. F. Lederer*-Weida, dessen Landschaften viel versprechend sind; Paul Weinhold und Ernst Kießling, von dem ein Stück Landschaft »Blick aus meinem Fenster« ausgezeichnet gesehen ist und G. Wustmann, von dem wir aber gern glauben möchten, daß seine größere Begabung nach der Seite des Porträts hinweist, während Tannert mit einem Seestück gleichfalls bedeutende Qualitäten zeigt. Karl W. Bergmüllers Pastell »Morgendämmerung« atmet in der wuchtigen Auffassung der sich emporreckenden männlichen Gestalt etwas vom Geiste Michelangelos und zeugt auch koloristisch von guter Begabung, darf dabei im Rahmen dieser Ausstellung einen ersten Platz mit Recht beanspruchen. Von Porträtisten sind zu nennen Paul Francke mit einem Damenporträt, Emil Fröhlich, G. Schuster, Felix Schulze, dessen Studienkopf viel Talent und gute Beobachtung zeigt, und der bereits genannte G. Wustmann, dessen Bildnisstudie einer sitzenden Dame durch eine edle Auffassung besonders anspricht. — Die Plastik endlich ist zwar sehr dürftig, aber durch Seffners Büsten, Adolf Lehnerts Plaketten und Büste Schopenhauers, sowie durch Paul Jukoffs Plaketten und desselben Meisters Büste, »Minne« genannt, künstlerisch gut vertreten. Ein sehr gelungenes Stück plastischer Porträtkunst ist die leider erst spät eingetroffene Büste des verstorbenen Verlegers Ernst Seemann von Georg Kolbe, die in ihrer individuellen Behandlung und idealen Auffassung als ein bedeutender Beweis für das Talent des ehemals Leipziger Künstlers gelten darf. *B.*

SAMMLUNGEN

Das Museum für dekorative Künste in Paris. Man hat soeben in Paris ein Museum eingeweiht, das bisher sehr fehlte, trotz der Reichtümer, die bestimmte Abteilungen des Louvre, das Museum von Cluny und das Museum Galiera beherbergte, in dem sich die Sammlungen befinden, die dem Zentralverband für dekorative Künste gehören.

Bekanntlich hatte sich diese 1863 gegründete tätige Privatgesellschaft schon während der ersten dreißig Jahre ihres Bestehens durch bemerkenswerte, von Zeit zu Zeit wechselnde Ausstellungen über die Geschichte des Kostüms, der Stickerei, der Metallkunst, der Holzschnitzerei, usw. bekannt gemacht. In jüngster Zeit, etwa vor zwei Jahren, organisierte sie eine ganz hervorragende Ausstellung orientalischer Kunst. Eins der Ziele, das sich diese Gesellschaft von Anfang an gesteckt hatte, nämlich ein permanentes Museum für gewerbliche Künste einzurichten, war zum Teil wenigstens in den Jahren 1890—1900 im Industriepalaste erreicht worden. Leider nötigten der Abbruch dieses Gebäudes und die Schwierigkeiten, neue, benutzbare Räumlichkeiten zu finden, die unaufhörlich durch Ankäufe, Vermächtnisse und Geschenke vermehrten Sammlungen zu einer viel zu langen Verschlossenheit. Diese Abgeschlossenheit der kostbaren Sammlungen von der Öffentlickkeit hat soeben ihr Ende gefunden, indem man in einen Flügel des Louvre, in den Pavillon von Marsan und in die nachfolgenden Galerien bedeutende Serien von Kunst-

gegenständen jeder Art, jeder Zeit und jeder Herkunft, von der wir soeben sprachen, einstellte. In einem Teil dieser Räumlichkeiten hatte schon vor zwei Jahren die Ausstellung orientalischer Kunst und im vergangenen Jahre die Ausstellung der französischen Primitiven stattgefunden.

Das neue Museum umfaßt eine große Mittelgalerie, deren ornamentale Ausstattung ziemlich nutzlos überladen ist und eine stilvollere Einfachheit wünschen läßt. Diese Galerie wird in Zukunft vorübergehenden Ausstellungen von Wettbewerben dienen, die vom Zentralverband veranstaltet werden oder Serien von Kunstgegenständen, die ihr von Freunden und Gönnern, von Liebhabern und Pariser Sammlern hergeliehen werden können. Auf jeder Seite, sowohl nach der rue de Rivoli im Norden wie nach dem Carrousel im Süden zu, befindet sich in jeder der drei Etagen eine Reihe kleinerer Säle und Gemächer, ungefähr zwanzig an der Zahl, in denen sich Sammlungen befinden, die chronologisch mit ebenso großem Geschmack wie Methode gruppiert und angeordnet sind. In dem Pavillon, der das Gebäude gegen den Garten der Tuillerien abschließt, umfassen drei große Säle im Erdgeschoß und drei im ersten Stock die bedeutenden Denkmäler der französischen dekorativen Kunst des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Prächtige Holztäfelungen, Tapisserien, Gobelins, Möbel, Skulpturen aus der Zeit Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. bilden die hauptsächlichsten Sammlungen des ersten Stockes, während in den bescheideneren Sälen des östlichen Flügels die Schätze des Mittelalters und der Renaissance, letztere besonders neuerdings sehr reich durch das Vermächtnis von Emile Peyre, mit den zeitgenössischen Stickereien nach Pflanzen und Personen ein Milieu von ganz diskretem Reize geben, das im ganzen äußerst ansprechend für jeden wahrhaften Kunstliebhaber ist.

Eine Reihe von Sälen des Erdgeschosses ist dem Orient eingeräumt. Dies ist zwar der am wenigsten bedeutende und der am wenigsten reiche Teil dieser Sammlung. Die Säle gegenüber an der anderen Seite der Zentralhalle sind der Kunst des 19. Jahrhunderts geweiht, dieser Kunst, deren herrschender Charakter noch immer schwer zu bestimmen ist, die trotz bedauernswerter Mängel wirklich seltene Variationen zeigt. Ihre letzten Kraftäußerungen besonders sind Zeugnis dafür, daß man diese Bewegung mit Recht als eine Renaissance der dekorativen Künste bezeichnet hat. Zu dieser Erneuerung hat größtenteils der Zentralverband unaufhörlich beigetragen und die Ankäufe selbst, die er seit ungefähr zwanzig Jahren mit viel Geschmack und richtigem Urteil gemacht hat, sind ein Beweis für die Ermutigungen, durch die er immerfort Kunst wie Künstler angespornt hat.

Paul Vitry.

Die **neue Pinakothek in München** hat das von der Auktion Forbes her bekannte Bild »Kaiser Wilhelm I.« von *Lenbach* erworben. Das Gemälde wird vorerst in der zurzeit stattfindenden Lenbachausstellung zur Aufstellung kommen.

Budapest. Die Nationalgalerie und das Kupferstichkabinett befinden sich seit dem 1. Juni im Museum für schöne Künste im Stadtwäldchen, welches vorraussichtlich erst im kommenden Frühjahr eröffnet wird; deswegen ist die Gemäldegalerie für längere Zeit sowohl für die Fachleute, als auch für das Publikum unzugänglich.

Die **Erben Menzels** haben das letzte der Großen Friedrichs-Bilder, den unvollendet gebliebenen Entwurf: »Friedrichs des Großen Ansprache an seine Generale vor der Schlacht von Leuthen«, dies im Jahre 1859 begonnene Gemälde, welches als Fragment bis zuletzt in des Künstlers Atelier hing, der Nationalgalerie gestiftet.

In der **Kirche zu Wollmatingen** bei Konstanz sind beim Entfernen des Verputzes interessante Malereien von zum Teil großem Umfange entdeckt worden. Die Bilder sollen dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 30. 21. Juli

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 18. August.

DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONALGALERIE 1906

Unter den vielen Forderungen, die unsere Zeit mit der Schärfe enger Schlagworte formuliert hat, stehen zwei im Vordergrund und rufen den heftigsten Streit der Meinungen hervor. Auf der einen Seite die berechtigte Sehnsucht nach einer nationalen Gestaltung unserer Kunst, auf der anderen der nicht weniger natürliche Wunsch, ihr all den Reichtum zu geben, dessen sie bedarf, um in dem Wettkampf der Völker und Epochen gleichberechtigt zu bestehen. Die eine Tendenz trieb oft zu einer engen Begrenzung der künstlerischen Freiheit, die andere verlockte zu voreiligen Schlüssen von der Armut der eingeborenen Kunst und zu einem nicht weniger natürlichen Anschluß an das ästhetische Gebaren anderer Nationen.

Die den Zeitgenossen gewidmete Kunstpflege, wie sie zumal in den großen Ausstellungen zutage tritt, hat seit zehn Jahren ihr Gebiet nach der letztgenannten Tendenz hin beträchtlich erweitert. Wir verdanken diesem liberalen Sinne zu viel Freuden, um nicht dankbar dafür zu sein, verhehlen uns aber nicht, daß er allein nie imstande sein wird, unserer einheimischen Kunst zur Blüte zu verhelfen und zumal die ruhige Sammlung zu gestatten, die uns heute vor allem notwendig erscheint. Er ist dafür zu sprunghaft, von Zufällen abhängig und besitzt nicht die sichere Kenntnis der Werte in dem fremden Gebiete. Die Künstler des Auslandes, die sich leicht zu Ausstellungen hergeben, sind nicht immer die besten und mancher von ihnen ist bei uns mehr zu Hause als im eigenen Lande. Es gelangen auf diese Weise bei uns leicht Spezialitäten zu verwirrender Bedeutung, während auch heute noch gewisse ursprüngliche Werte desselben Kreises, die nicht der nächsten Gegenwart angehören und deren Besitz uns größten Vorteil bringen könnte, so gut wie unbekannt bei uns sind. Viel mehr gewann bei diesem Austausch der künstlerische Sinn des Empfangenden, des Liebhabers, Sammlers und Gelehrten, als die Kunst des Künstlers. Diese fühlt sich schließlich immer nur daheim zu Hause und muß sich organisch entwickeln, um stark zu werden. Jede Anregung, die ihr vom eigenen Herde kommt, wird ihr zu unverhältnismäßig größerer Wohltat gereichen als das Fremde, da sie das innere Triebleben der vaterländischen Kunst nachzufühlen vermag und sich nicht nur als Liebhaber, sondern als verwandter Erbe vor ihr fühlt. Wir sind der Meinung, daß der Besitz Deutschlands an solchen Werten der Vergangenheit, die uns heute und in Zukunft dienen können, noch lange nicht erschöpft ist, ja, daß die wenigsten unter uns im Grunde wissen, was wir haben. Deutschland hat im vergangenen Jahrhundert eine erstaunliche Reihe glänzender Künstler besessen, in denen alles, was unsere fortgeschrittene Ästhetik heute als wesentlich für künstlerische Wirkung erkannt hat, mindestens im Keime und oft in einer Blüte enthalten war, der nur die Sonne öffentlicher Teilnahme fehlte, um sich zum Nutzen aller zu entfalten.

Diese Künstler sollen jetzt wiedergefunden und ihre bedeutendsten Werke in der Hauptstadt des Reiches zu einer großen Ausstellung vereinigt werden. Sie sind heute in manchen öffentlichen und privaten Sammlungen verborgen, zuweilen im Besitz weniger, der Öffentlichkeit abgeneigter Kreise, immer zerstreut, so daß bisher der Gesamteindruck nie bestimmt werden konnte. Manche dieser Künstler wandten sich früher oder später, von der Not getrieben, Wegen zu, die ihrer Eigenart weniger vorteilhaft waren, und die berechtigte Geringschätzung der Gegenwart diesen letzten Leistungen gegenüber verschweigt, was dieselben Künstler Besonderes und Wertvolles früher vollbracht haben. Andere blieben den größten Teil ihres Lebens der undankbaren Heimat fern und starben im fremden Lande. Wir brauchen nur, um zwei der bekanntesten und grellsten Beispiele zu nehmen, an Feuerbach und Marées zu erinnern, die selbst heute noch nicht die ihnen gebührende Stelle in der Geschichte Europas, wenn nicht Deutschlands einnehmen. Hier und in hundert anderen Fällen gilt es nicht nur eine Tat der Gerechtigkeit, sondern ein Werk zur Selbsterhaltung unserer Art zu wirken.

Dies ist die Aufgabe der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung, die am 1. Januar 1906 in der von Sr. Majestät dem Kaiser zur Verfügung gestellten Nationalgalerie eröffnet werden soll. Schon heute glauben wir Überraschungen voraussagen zu können, die

diese Veranstaltung als wertvoll, ja als eine unentbehrliche Korrektur unserer oft voreiligen Beurteilung des vergangenen Jahrhunderts erscheinen lassen werden. Selbst in dem wohlorganisierten Kunstleben Frankreichs förderte die Centenale von 1900 eine große Anzahl von Elementen zutage, die das Gesicht der französischen Malerei schlechterdings verändert haben. Bei uns, wo Jahrzehnte ganzen Zeitläuften der Vergangenheit teilnahmlos, ja feindlich gegenüber blieben, wird die Ernte verhältnismäßig noch reicher sein.

Es liegt auf der Hand, daß bis heute nur ein Teil des zu erschließenden Gebietes bekannt ist und daß nur die Teilnahme aller Freunde, Besitzer und Kenner die Aufgabe so erschöpfen kann, daß wirklich ein wahres Bild der besten deutschen Kunst erscheint. Die Wahl der Elemente, aus denen sich das Bild zusammensetzen läßt, kann nur von einem rein künstlerischen Sinn bestimmt werden und wird zumal auf solche Werte fallen, die noch nicht der allgemeinen Kenntnis erschlossen sind und vor einem streng ästhetischen Urteil ernste Beachtung verdienen. Die bereits allgemein bekannten Künstler dürfen natürlich deshalb nicht vernachläßigt werden, doch werden sie sich hier mit geringerem Platz begnügen, wenn nicht etwa die Forschung auch an ihrem Wirken neue, das heißt bisher unbeachtete Seiten entdeckt. Die jüngste Generation bleibt füglich ausgeschlossen, da sie ja der Empfänger sein soll. Die Ausstellung beschränkt sich auf die zwischen 1775 und 1875 entstandenen Werke der Ölmalerei und der verwandten Zweige, wie Pastell, Aquarell, Zeichnung. Von der Skulptur sollen nur hervorragende Werke der Kleinplastik gezeigt werden.

Die Organisation der Ausstellung hat drei Körperschaften vorgesehen, die sich soeben zur gemeinsamen Arbeit konstituiert haben: 1. die Förderer, zu denen Persönlichkeiten aus allen Teilen des Reiches gewählt wurden, die entweder durch finanzielle Unterstützung das Unternehmen gefördert haben oder durch ihr Ansehen und ihre Beziehungen die Ausstellung fördern; 2. den Arbeitsausschuß, der die aktiven Teilnehmer an der Forschungsarbeit umfaßt und sich zumal aus allen Direktoren der in Frage kommenden Galerien, sowie anderen Freunden der Kunst zusammensetzt. Dieser Ausschuß bildet in allen größeren Städten Deutschlands Lokalausschüsse mit einem Geschäftsführer, der den Verkehr mit der Berliner Zentrale vermittelt.

Der engere Vorstand endlich besteht aus den Herren: Professor Dr. A. Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle; Geheimrat Professor Dr. F. v. Reber, Direktor der königl. bayrischen Staatsgalerien, München; Geheimer Ober-Regierungsrat Dr. Schmidt (als Regierungs-Kommissar), Geheimer Regierungsrat Dr. W. v. Seidlitz, Dresden; Professor Dr. H. v. Tschudi, Direktor der Königl. Nationalgalerie, Berlin.

Wir geben in folgendem eine nach Städten geordnete Liste der gewählten Teilnehmer, die bisher ihre Mitwirkung zugesagt haben.

Sämtliche Mitglieder des Arbeitsausschusses nehmen Anmeldungen von Werken entgegen, sind zur Besichtigung derselben bereit und werden sie gegebenenfalls dem Vorstand zur Besichtigung vorschlagen. Der Vorstand entscheidet endgültig nach persönlicher Besichtigung. Die angenommenen Werke müssen am 1. Dezember eingeliefert werden. Sämtliche Kosten des Hin- und Hertransportes, der Versicherung, sowie auf Wunsch auch der Verpackung werden von der Leitung der Ausstellung getragen. Für den Vorstand bestimmte Briefe sind an die »Deutsche Jahrhundert-Ausstellung«, Berlin, Nationalgalerie zu richten. Bei der Wichtigkeit des Unternehmens ist zu wünschen, daß sich alle öffentlichen und Privatsammlungen mit ihren besten Stücken bei dieser für die künftige Kunstgeschichte grundlegenden Darbietung beteiligen.

DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG

Die Förderer sind mit F bezeichnet, die Förderer, die sich an dem Garantiefonds beteiligt haben, mit **F**, die Vorstandsmitglieder mit V, die Ausschußmitglieder mit A, die geschäftsführenden Ausschußmitglieder mit **A**.

(Weitere Beteiligungen an dem Garantiefonds nimmt der Vorstand gern entgegen. Der Anteil beträgt 10 000 Mark. Von diesem wird ein Viertel eingefordert. Aller Voraussicht nach wird auch diese Summe voll zurückerstattet werden, da die Ausstellung vermutlich alle Kosten decken und vielleicht noch einen Überschuß erzielen wird.)

AACHEN: **A** Dr. H. Schweitzer, Direktor des Suermondt-Museums.

BARMEN: **A** Dr. R. Reiche.

BASEL: **A** Dr. Ganz, Direktor der öffentl. Kunstsammlung.

BERLIN:
- **F** Geheimer Kommerzienrat E. Arnhold.
- **F** Kommerzienrat Hermann Frenkel.
- A Bernt Grönvold.
- **F** Konsul Eugen Gutmann.
- **F** Fürst Henckel v. Donnersmarck.
- A F. Hoffmann-Fallersleben.
- A Direktor Dr. Peter Jessen.
- A Geheimer Ober-Regierungsrat Dr. Paul Kaufmann.
- A Geheimer Regierungsrat Prof. Lehrs, Direktor des Königl. Kupferstich-Kabinetts.
- F Fürst Lichnowsky (Kuchelna, Schlesien).
- A Dr. Hans Mackowsky.
- **F** Geheimer Kommerzienrat Ernst v. Mendelssohn-Bartholdy.
- **F** Generalkonsul Robert v. Mendelssohn.
- A Professor P. Meyerheim.
- A Professor Dr. W. v. Oettingen.
- F Geheimer Regierungsrat Prof. Johannes Otzen.
- **F** A. vom Rath.
- V Geheimer Ober-Regierungsrat Dr. Schmidt (Reg.-Kommissar).
- F Exzellenz Schoene, General-Direktor der Kgl. Museen.
- **F** Generalleutnant z. D. v. Schubert.

BERLIN: F Generalkonsul Dr. P. Schwabach.
F Arnold v. Siemens.
F Dr. Eduard Simon.
F James Simon.
F Direktor Julius Stern.
F Exzellenz v. Stumm (Florenz).
A Professor Fritz Werner.
F Graf Tiele-Winckler.
V Professor Dr. H. v. Tschudi, Direktor der Kgl. Nationalgalerie.

BONN: A Provinzial-Konservator Prof. Dr. Clemen.
A Professor Dr. E. Firmenich-Richartz.
F Geheimer Justizrat Prof. Dr. Hugo Loersch, Mitglied des Herrenhauses und Kronsyndikus.

BRAUNSCHWEIG: A Dr. P. Fuhse, Direktor des Städtischen Museums.
A Professor Dr. P. J. Meier, Direktor des Herzoglichen Museums.

BREMEN: F Senator Dr. Marcus.
F Dr. H. H. Meier.
A Dr. G. Pauli, Direktor der Kunsthalle.
F Karl Schütte.
F Dr. Wiegand, Generaldirektor des Norddeutschen Lloyd.

BRESLAU: A Dr. Julius Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums der bildenden Künste.
A Professor Dr. Karl Masner, Direktor des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe.
A Professor Dr. Richard Muther.
A Professor Dr. Semrau.

BUDAPEST: A Dr. Gabriel v. Térey, Direktor des Museums für schöne Künste.

CASSEL: A Dr. O. Eisenmann, Direktor der Königl. Gemäldegalerie.

COBLENZ: F Regierungspräsident a. D. zur Nedden.

CÖLN: A Hofrat C. Aldenhoven, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums.
A Dr. Fuchs, Beigeordneter der Stadt Cöln.
F Kommerzienrat Theodor v. Guilleaume.
F Dr. W. Laué, Beigeordneter der Stadt Cöln.
A Dr. Poppelreuter, Assistent am Wallraf-Richartz-Museum.
F Kommerzienrat Dr. F. Schnitzler.

CREFELD: A Dr. F. Deneken, Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums.

DANZIG: A Dr. Paul Damm.
F Oberpräsident Delbrück.
A Stadtrat Bischoff.
A Geheimer Regierungsrat Prof. Adalbert Matthaei.
A Professor W. Stryowski.

DARMSTADT: A Prof. Dr. F. Back, Direktor des Großherzogl. hessischen Museums.
A Professor Dr. R. Kautzsch.

DESSAU: A Professor Dr. Ostermayer.

DRESDEN: F Geheimer Kommerzienrat K. A. Lingner.
A Geheimer Hof-Rat Cornelius Gurlitt.
A Dr. K. Koetschau, Direktor des Königlichen historischen Museums.
A Dr. v. Schubert-Soldern, Direktor der Sammlung des Königs Friedrich August II. v. Sachsen.
V Geheimer Regierungsrat Dr. W. v. Seidlitz.
A Geheimer Hof-Rat Professor Dr. Karl Woermann, Direktor der Königl. Gemäldegalerie.

DÜSSELDORF: A Dr. Board, Konservator der Kunstsammlungen der Königl. Kunstakademie.
A Professor Georg Oeder.
A Hermann Schulte.
F Regierungsrat H. v. Wätjen.

ELBERFELD: A Dr. Fries, Direktor des Museums.

ERFURT: A Dr. Overmann, Direktor der Städtischen Altertümersammlung.

ESSEN a. Ruhr: F Frau F. A. Krupp.

FRANKFURT a. M.: F Dr. A. Berg.
A Dr. O. Cornill, Direktor des städt. hist. Museums.
A Prof. Dr. Ludwig Justi, Direktor des Städelschen Kunstinstituts.
F Victor Mössinger.
F Richard Nestle.

FREIBURG i. B.: A Professor Ernst Große.
A Dr. Kümmel, Konservator der Städt. Sammlungen.

GOTHA: A Geheimer Regierungsrat Dr. Purgold, Direktor des herzogl. Museums.

GÖTTINGEN: A Geheimer Rat Professor Dr. E. Ehlers.

HAGEN: A K. E. Osthaus.

HALLE a. S.: A Professor Adolf Goldschmidt.

HAMBURG: F Generaldirektor Dr. G. A. M. Aufschläger.
F Theodor Behrens.
A Professor Dr. Justus Brinkmann, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe.
V Professor Dr. Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle.
F Henry P. Newman.
F Max Schinckel.
F Edmund J. A. Siemers.
A Dr. A. Warburg.
F Adolph Woermann.

HANNOVER: A Professor Harald Friedrich.
F W. Graf Goertz-Wriesberg, Königl. Kammerherr.
F E. Fürst Knyphausen.
F Landesdirektor Lichtenberg.
A Provinzial-Konservator Dr. Reimers.
A Professor Hermann Schaper.
A Dr. Schuchhardt, Direktor des Kestner-Museums.
F Stadtdirektor Tramm.

HEIDELBERG: A Dr. Alfred Peltzer.

HILDESHEIM: F Oberbürgermeister Struckmann.

KARLSRUHE: A Dr. Kölitz, Inspektor der Großherzogl. Gemäldegalerie.
A Geheimer Regierungs-Rat Professor A. v. Oechelhaeuser.

KIEL: A Dr. G. Brandt, Direktor des Thaulow-Museums.
F Geheimer Regierungs-Rat Professor A. Hänel.
A Dr. F. Knorr.

KÖNIGSBERG i. Pr.: A Provinz.-Konservator R. Detlefsen.
A Professor Dr. B. Haendtke.
F Exzellenz Graf v. Moltke, Oberpräsident der Provinz Ostpreußen.
A Maler Karl Storch.

KOPENHAGEN: A Francis Beckett.
A Professor Emil Bloch, Direktor der Königlichen Maleri-Samling.
A Karl Madsen.
A Konservator Svend Rönne.

KRISTIANIA: A Dr. A. Aubert.

DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG

Die Förderer sind mit F bezeichnet, die Förderer, die sich an dem Garantiefonds beteiligt haben, mit **F**, die Vorstandsmitglieder mit V, die Ausschußmitglieder mit A, die geschäftsführenden Ausschußmitglieder mit **A**.

(Weitere Beteiligungen an dem Garantiefonds nimmt der Vorstand gern entgegen. Der Anteil beträgt 10000 Mark. Von diesem wird ein Viertel eingefordert. Aller Voraussicht nach wird auch diese Summe voll zurückerstattet werden, da die Ausstellung vermutlich alle Kosten decken und vielleicht noch einen Überschuß erzielen wird.)

LEIPZIG: A Dr. R. Graul, Direktor des Kunstgewerbemuseums.
A Dr. B. Kurzwelly, Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum.
A Hofrat Professor Dr. Schreiber, Direktor des Städt. Museums.
F Oberbürgermeister Dr. Tröndlin.
A Professor Dr. J. Vogel, Kustos am Städtischen Museum.

LÜBECK: F Dr. Linde.
A W. L. Frhr. v. Lütgendorff, Direktor des Museums.

LONDON: **A** Sir Charles Holroyd, Direktor der National Gallery of British Art.

MAGDEBURG: F B. Lippert.

MANNHEIM: **A** Dr. Jos. Aug. Beringer.

MÜNCHEN: **A** Dr. Ernst Bassermann-Jordan.
A Hugo Bruckmann.
A Dr. Ludwig v. Buerkel.
A Professor A. Holmberg, Direktor der Königlich Neuen Pinakothek.
F Exzellenz Graf v. Pourtalès, Königlich Preußischer Gesandter.
V Geheimrat Professor Dr. F. v. Reber, Direktor der Königl. Bayr. Staatsgalerien.
A Professor Gabriel v. Seidl.
A Wilh. Weigand.

NÜRNBERG: **A** Dr. Gustav v. Bezold, Direktor des germanischen Museums.
A Oberbaurat v. Kramer, Direktor des bayerischen Gewerbemuseums.
A Professor Dr. Rée.

PARIS: A Dr. Victor v. Golubeff.
F Fürst v. Radolin, Kaiserlich Deutscher Botschafter.

PETERSBURG: F Exzellenz H. Graf von Alvensleben, Kaiserlich Deutscher Botschafter.
A Sergei Pawlowitsch Diagileff.
A A. Somof, Direktor der Kaiserlichen Galerie Ermitage.

POSEN: F Graf Sigismund Raczynski Obersitzko-Augustusburg.
A Professor Dr. L. Kaemmerer, Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums.

SCHWERIN: **A** Professor Dr. E. Steinmann, Direktor des Großherzoglichen Museums.

SOLOTHURN: **A** F. A. Zetter-Collin, Präsident der Kunstkommission des städtischen Museums.

SPEYER: **A** Professor Joh. Hildenbrandt.

STOCKHOLM: F Prinz Eugen v. Schweden.

STRASSBURG: A C. Binder, Konservator des Kunstmuseums.
F Regierungsassessor v. Fichard.
F Dr. R. Forrer.
F Geheimrat Dr. Schricker.
A Dr. A. Seyboth, Direktor des Hohenlohe-Museums.

STUTTGART: A Max Bach.
A Privatdozent Dr. Franck-Oberaspach.
A Professor Dr. E. Gradmann, Königl. Konservator.
A Professor Dr. K. Lange, Direktor der Königlichen Gemäldegalerie.
F Geheimrat W. Spemann.
A Professor Richard Stier, Hofgemälde-Inspektor, Konservator des Württembergischen Kunstvereins.
A Professor Dr. H. Weizsäcker.
F Exzellenz Oberhofmarschall Freiherr v. Wöllwarth-Lauterburg.

WEIMAR: **A** Graf Harry v. Keßler, Direktor des Großherzogl. Museums für Kunst und Kunstgewerbe.
F Geheimer Hofrat Dr. C. Ruland, Direktor des Großherzoglichen Museums.

WIEN: F Exzellenz Dr. v. Hartel, k. k. Unterrichtsminister.
F Prinz Franz von und zu Liechtenstein.
F Kommerzialrat Ludwig Lobmayr, Mitglied des Herrenhauses.
A Professor Karl Moll.
F Exzellenz Graf Wedell, Kaiserlich Deutscher Botschafter.

WIESBADEN: A Professor E. Liesegang, Direktor der Landesbibliothek.
A Rechtsanwalt Dr. Romeis.
A Dr. W. Waldschmidt, Geschäftsführer des Nassauischen Kunstvereins.

WÜRZBURG: **A** Professor Th. Henner.

ZÜRICH: A Dr. H. Kaeser-Kesser.
A Dr. Siegfried Weber.
A Maler Siegfried Righini.
F Paul Ulrich, Architekt.

SOCIETY OF TWELVE

Die Gesellschaft der Malerradierer in London ist vor 25 Jahren durch eine Sezession aus der Königl. Akademie entstanden. Seymour Haden gründete sie als Protest gegen die akademischen Machthaber, welche den damals auf recht niedriger Stufe stehenden reproduzierenden Kupferstich begünstigten, die selbständige graphische Kunst aber mißachteten. Die Gesellschaft der Painter-Etchers errang sich rasch eine hochgeachtete Stellung, mit der Zeit aber vergaß sie die Grundsätze, denen sie ihr Entstehen verdankte. Herkomers Monotypien — einmalige Abzüge von Pinselarbeiten auf Kupfer — gaben zum erstenmale Anlaß zum Streit, kritisch aber wurde die Sache, als die Mehrheit beschloß, zu den Ausstellungen der Painter-Etchers wieder Kupferstiche nach Gemälden zuzulassen. Infolgedessen trat William Strang aus und ihm schloß sich David Y. Cameron an. Die beiden gründeten sodann, um festeren Boden bei ihrem öffentlichen Auftreten zu haben, die Gesellschaft der Zwölf. Mit ihrer ersten Ausstellung Anfang dieses Jahres hat sie sich in London gut eingeführt; für Deutschland hat sie den Dresdener Hofkunsthändler

Herrn Ludwig Gutbier zu ihrem Vertreter ernannt. Er hat gegenwärtig die erste Ausstellung der neuen Gesellschaft in seinem Kunstsalon veranstaltet; von Dresden wird sie später nach Hamburg, Köln usw. gehen.

Die Ausschließung der reproduzierenden Stecher und Radierer wird nicht die Tatsache aus der Welt schaffen, daß z. B. Köppings Radierungen nach Rembrandt Meisterwerke ersten Ranges sind und mehr Wert haben als Dutzende von unbedeutenden Radierungen »selbständiger Schöpfung«. Der Beschluß der Painter-Etchers, der Strang und Cameron zur Sezession trieb, ist trotzdem begreiflich. Denn das Überwuchern des Mittelgutes in den allzu umfänglichen Ausstellungen nötigt immer wieder zur Auslese, wenn der Schlendrian von neuem einzureißen droht. Die Society der Twelve ist darum nicht die erste, und sie wird nicht die letzte Sezession sein.

Vorläufig ist sie voll beifallswürdigen idealistischen Jugenddranges, und man kann sich ihrer kleinen gewählten Ausstellung freuen. Diese enthält Radierungen, Holzschnitte, Lithographien und, was für England eine Neuerung bedeutet, auch Zeichnungen. Selbstverständlich stehen wir als Deutsche manchen dieser englischen Leistungen nur mit kühler Hochachtung gegenüber, weil sie eben spezifisch englisch empfunden sind und nicht verwandte Saiten in uns berühren. Andere sind auch uns ohne weiteres eingängig. Im ganzen steht die Ausstellung auf erfreulicher Höhe.

Da ist zunächst der Hauptgründer der Gesellschaft *William Strang*. Seine Radierungen, besonders die Kreuzabnahme und die Hochzeit zu Kana, sind bekannt; in ihrer herben Auffassung und in der ganzen Komposition erinnern sie teils an Rembrandt, teils an Gebhardt, ohne daß man von Nachahmung reden dürfte. Interessant ist das Bild der Wälle von Ypern, und auch die sonstigen Landschaften haben das Gepräge persönlicher Auffassung. Vier gezeichnete Mädchenbildnisse sind fein und geschmackvoll ausgeführt und zeigen in trefflicher Kennzeichnung den national-englischen Typus. Die beiden Akte sind groß und monumental aufgefaßt.

Von *David Y. Cameron* besitzt Herr Ludwig Gutbier eine Sammlung von Radierungen, wie man sie jetzt nicht leicht zusammenbringen wird, da der Künstler über verschiedene Blätter selbst nicht mehr verfügt. Wir nennen nur die prächtigen Abzüge des Kruzifixes, der Treppe und des Oudepark zu Amsterdam, die alle drei schon im Oeuvre von Cameron verzeichnet sind. Aber auch der Pont Neuf und das Hotel Sens zu Paris sind vorzügliche Leistungen der Radiernadel. Völlig anders als diese Radierungen mit ihren kräftigen Gegensätzen wirken die ganz leicht und duftig in Farbe gesetzten Zeichnungen: Ansichten der Loire bei Blois und Amboise. Sie sind so fein lyrisch in der Stimmung, wie man sie dem Schöpfer jener Radierungen kaum zutraut.

William Rothensteins lithographierte Bildnisse eines Menzel, Rodin, Legros, Coquelin, Fantin-Latour, Sir F. Seymour Haden interessieren als Darstellungen bekannter und bedeutender Persönlichkeiten; ihre Züge sind mit leichter Sicherheit auf dem Stein festgehalten. Auch die farbigen Zeichnungen — Bildnis von H. Shannon, Beim Spielen — zeugen in ihrer vereinfachenden Farbengebung und kräftigen Beschränkung auf das Wesentliche von Geschmack und Können.

Weiter finden wir von *Gordon Craig* bizarre, dem Gegenstand nach nicht sehr verständliche Zeichnungen von eigenartiger dekorativer Wirkung, von *Charles Rickett* Illustrationen biblischer Gleichnisse in Holzschnitt, die in altertümelnder Weise die Art des 16. Jahrhunderts wieder aufnehmen, und von *T. Sturge Moore* in der gleichen Technik poetische Vermenschlichungen der Natur, die allerdings zum Teil allzu grotesk und unklar sind, ohne uns durch ihre Stimmungskraft darüber hinwegzutäuschen: Pan als Berg, Pan als Insel, Pan als Wolke, Pan und Echo zeigen die Richtung seiner Phantasie. *Augustus E. John* hat in seinen Zeichnungen und Radierungen noch nichts Besonderes und Eigenartiges aufzuweisen. *Charles Conder* bringt in rotgedruckten Lithographien und in Aquarellen auf Seide orientalische Szenen und Bilder aus der Welt der Bohème voll weichlicher Üppigkeit. Die geschickte Komposition und eine reich entwickelte phantastische Gestaltungskraft lassen hoffen, daß der Künstler noch Bedeutenderes schaffen werde. Die Zeichnungen und Radierungen von *George Clausen*, z. B. Studie zweier Kinder, Bänkelsänger, Mutter und Kind, Mondschein, zeugen im allgemeinen von guter Beobachtung und hoffnungerweckendem Streben. Bekannter und bedeutender als diese Künstler ist *Charles H. Shannon*. Herr H. W. Singer nennt ihn im Katalog »wohl die abgeklärteste vornehmste Erscheinung der ganzen englischen Kunst jüngsten Datums«. Wenn abgeklärt so viel heißt wie klar über das, was einer will und kann, und unter vornehm so viel, wie sich von den anderen durch eine nicht auf Beifall der Menge ausgehende eigene Weise unterscheidend, so kann man Shannon diese beiden Prädikate zuerkennen. Aber andere Künstler leisten in anderer Weise wohl ebenso Bedeutendes. Shannon liebt malerisch weiche Wiedergabe der menschlichen Körper auf verschwommenem Hintergrund: Säemann und Schnitter und die Wanderer zeigen seine Art und Begabung besonders gut. Endlich ist *Unirhead Bone* zu nennen, ein junger Schotte. Er ist, wie Singer mitteilt, in allerkürzester Zeit durch seine ungewöhnlich interessanten Kaltnadelblätter zu großem Ansehen gelangt. Er ist geschickt in der Wahl interessanter Motive, wie z. B. der Markt zu Ely, The Shot Tower und die groß aufgefaßte Ansicht von Wilmington in Sussex erweisen. Nicht minder geschickt und interessant weiß er mit ganz einfacher Linienführung banale Motive vorzuführen, wie z. B. den ägyptischen Saal im British Museum zu London beim Umbau und Gerüste im British Museum. Er gehört jedenfalls zu den bedeutendsten unter den jüngeren der zwölf Engländer, deren Bekanntschaft uns Herr Ludwig Gutbier dankenswerterweise vermittelt hat. (Zu erwähnen ist nur noch, daß zu diesen noch der Meister des Holzschnittes William Nicholson gehört, der aber in der Ausstellung nicht vertreten ist.) *P. SCH.*

DIE AUSSTELLUNG ALTABRUZZESISCHER KUNST IN CHIETI

In diesen Tagen ist in Chieti die Ausstellung altabruzzesischer Kunst eröffnet worden und man kann wirklich sagen, daß sie zu dem Besten, was uns von derartigen Unternehmungen geboten worden ist, gehört und daß ihr Besuch für den Laien sehr interessant, für den Kunstgelehrten, der sich mit italienischer Kunstgeschichte beschäftigt, fast unentbehrlich ist. Eine Menge Arbeiten, besonders aus dem kunstgewerblichen Felde, ist da aus allen abruzzesischen Provinzen zusammengekommen, und zu einem großen Bilde vereinigt verklären sich die Sachen gegenseitig und viele verworrene, noch ungelöste Probleme lösen sich von selbst, und manche bis jetzt halb sagenhafte Künstlerfigur, z. B. die des Nicola d'Andrea da Guardiagrele, des großen Goldschmiedes des 15. Jahrhunderts, tritt uns in ihrer ganzen Größe entgegen, klar und deutlich gezeichnet. Professor Giovanni Tesorone, Direktor der Kunstgewerbeschule in Neapel und Ordner der Ausstellung, hat die Sachen so aufstellen lassen, daß sie chronologisch einander folgen und die verschiedenen Abteilungen: Holzskulpturen, Eisensachen, Teppiche, Majoliken, Goldschmiedekunst, Stickereien und Spitzen geben einem jedesmal einen einheitlichen Überblick über den besonderen Kunstzweig, so daß man die Entwickelung einer Technik von ihrem ersten Aufkommen bis zur Blüte und oft bis zum Verfall verfolgen kann. Die äußeren Einflüsse, die verschiedenen Verzweigungen, Schulen und Meister treten aus dem Bild hervor und vervollständigen sich gegenseitig. Aus den kleinsten Bergstädtchen der drei Provinzen Aquila, Teramo und Chieti, aus einsamen Kirchen sind Prozessionskreuze, Monstranzen, alte Kirchenteppiche, Holzstatuen geschickt worden. Einige Dome, wie der von Sulmona und der von Atri haben alle ihre Kostbarkeiten geschickt. Die interessanteste und wichtigste Abteilung ist die der Goldschmiedesachen, weil man dort endlich eine Richtschnur findet durch die bis jetzt ungelösten Fragen. Wenn man die verdienstvolle, aber unklare, lange nicht ausreichende Skizze Leopold Gmelins, die genauen Detailarbeiten Piccirillis und Balzamos durchsieht, so kann man wohl sagen, daß bis jetzt die Geschichte dieses herrlichen abruzzesischen Kunstzweiges überhaupt nicht existierte, denn es war den Forschern leider nicht gelungen, die Persönlichkeiten der Meister, sowie auch die einzelnen Schulen voneinander zu scheiden. Die Abwägung der Schriftquellen und ihrer Beziehungen zu den Monumenten war noch nicht da, so daß die unhaltbarsten Phantasien freien Lauf haben konnten und jeder Forscher seinen persönlichen Bevorzugungen nachgehend sich zu den kühnsten Urteilen hinreißen lassen konnte.

Die ältesten Nachrichten sprechen von Beziehungen der Äbte von Montecassino, wo die byzantinische Kunst eine feste Burg gefunden hatte, zu dem abruzzesischen Kunstgewerbe, und somit wurde die ganze Goldschmiedekunst bis zum 13. Jahrhundert von byzantinischen Meistern hergeleitet. Die Schriftquellen, aus welchen man entnahm, daß zu Zeiten Karls I. und Karls II. von Anjou französische Künstler in Neapel arbeiteten, wie Stephanus Bonus von Auxerre, Stephanus Godefroy, Wilhelm von Verdelay und Milectus von Auxerre, brachte einige Kunstgelehrte auf den Gedanken, daß die spätmittelalterliche und Renaissance-Goldschmiedekunst in den Abruzzen französischen Ursprungs und vieles überhaupt nur eingewandertes Gut sei. Charakteristisch für diese Forschungen sind die Debatten, ob der Goldschmied Giovanni da Santomero, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an den Hof Johannas II., Königin von Neapel, berufen worden war, ein Franzose aus St. Omer in Frankreich oder ein Abruzzeser aus dem Orte Sant' Omero in der Provinz Teramo gewesen sei. Andere führten den Maestro Giovanni Siri aus Florenz an, der dem Giovanni da Sant' Omero in dem Hofdienste folgte, den Deutschen Johann von Cleve, für den Johanna II. 1428 ein Reskript erließ, andere die Amalfitaner Goldschmiede als Vermittler orientalischer Einflüsse. Die Entdeckung des Sulmoner Stempels *Sul,* der sich auf so vielen Goldschmiedesachen vom 13. Jahrhundert an findet, warf das erste Licht in das Dunkel der verworrenen Frage und eine große uralte Sulmoner Schule ward aufgestellt, Sulmona wurde überhaupt zum Mittelpunkt der ganzen abruzzesischen Goldschmiedekunst gemacht, und natürlich war es den eifrigen Lokalforschern ein leichtes, ikonographische und stilistische Gründe zur Bekräftigung dieses Urteils zu finden. Nun hat aber die Ausstellung das keineswegs bestätigt: die Goldschmiedeschulen der anderen abruzzesischen Städte sind mit ihren besonderen Charakteristiken aufgetreten und man sieht jetzt deutlich, daß das ganze Land an der Kunst teilgenommen hat. Das fromme, phantasievolle Bergvolk, in wilden, weltabgelegenen Gegenden lebend, hatte das Bedürfnis, die vielen Gotteshäuser, die kleinen Einsiedlerkapellen, die heiligen Berghöhlen, wohin sie alljährlich wallfahrten, zu schmücken, und so bildeten sich in den verschiedenen Tälern verschiedene Schulen und die ältesten Monumente, die wir von dieser Tätigkeit besitzen, zeigen uns deutlich, daß die ersten Goldschmiede Einheimische waren, ganz einfache Menschen aus dem Volk, welche fremde Elemente benutzend, die sie wohl auf importiertem Kirchengeräte gesehen hatten, zwischen dem 12. und 13. Jahrhundert neue Formen daraus entwickelten und einen neuen Kunstzweig, dem im 15. und 16. Jahrhundert die herrlichsten Kunstblüten entsproßten. Die ältesten Produkte dieser allerersten Volkskunstschulen sind in der gleichen Sektion mit den Sulmoner Sachen ausgestellt und das haben die Ordner absichtlich getan, um den Forschern den Vergleich mit den wirklichen Produkten der späteren Schule von Sulmona zu erleichtern und weil die Meinungen in diesem Punkt gerade so sehr geteilt sind. Diese ältesten Stücke sind einfache, nicht sehr große Prozessionskreuze aus getriebenen vergoldeten Kupfer und zeigen in ihrer rohen urwüchsigen Form alle einen ornamentalen Charakter, der nachher typisch wird für die späteren und vollkommeneren Produkte. Auf der

einen Seite des Kreuzes, an der Vierung der Arme der gekreuzigte Heiland, und auf der anderen Seite der thronende Christus als Rex gloriae, von den auf den äußersten Enden der Arme angebrachten Evangelisten begleitet, während Maria, Johannes und betende Engelgestalten den Gekreuzigten umgeben. Nur auf einem Kreuze ist Christus lebend, auf dem Suppedaneum stehend nach altbyzantinischer Art dargestellt, auf den meisten ist er sterbend. Byzantinisch ist die Kleidung der Erzengel, wie im allgemeinen byzantinisch die ikonographische Darstellung der Figuren. In den meisten Fällen sind an den äußersten Enden der Querbalken die vier Evangelistensymbole. Dies alles ist zweifellos auf einer fertigen mit der darzustellenden Figur versehenen Punze getrieben, denn davon hat man den Beweis nicht nur in der genauen Wiederholung der gleichen Figuren auf vielen Kreuzen, sondern auch darin, daß z. B. auf einigen die rechts und links vom Heiland knienden Engel beide nach der gleichen Seite gewendet, also mit der gleichen Punze getrieben sind. Gegen die frühere Annahme, daß die Kreuze, die wohl, wie sich aus dem Vergleich mit dem sicher datierten Kreuz aus der Sammlung Richard in Paris ergibt, dem 13. Jahrhundert zugeschrieben werden müssen, als die ältesten Erzeugnisse der Schule von Sulmona anzusehen seien, spricht die Tatsache, daß keines von ihnen aus dieser Stadt oder ihrem Bezirk stammt, und sie statt dessen alle von Orten, die am Fuße des Gran Sasso liegen, geschickt worden sind, also aus der Provinz Teramo. Aus dem Sulmonesischen stammen auch die kunstreichen Kreuze der zweiten Gruppe nicht, das große Kreuz von Castelli, das von Ripa Fognano, welche beiden Orte auch bei Teramo liegen. Dieser zweiten Art, bei welcher die ersten Ornamente auftauchten, und die wohl aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen, gehören das Prozessionskreuz von Borbona und das von Rosciolo an, welches wegen Baufälligkeit der uralten Kirche von S. Maria in Valleporclaneta, wo es seit 1334 stand, jetzt in Rom in der Königlichen Nationalgalerie im Palazzo Corsini deponiert ist.

Also ist wohl mit Recht anzunehmen, daß die ältesten Kreuze in der Provinz Teramo entstanden sind. Was sonst von der teramaner Schule ausgestellt ist, gehört ins 14., 15. und 16. Jahrhundert und vielen der Kreuze, Monstranzen und Kelche sieht man die Abstammung von den alten Formen noch an, mit neuen importierten Elementen vermischt. So zeigen die Emaillen des Kreuzes von S. Giovanni ad Insulam und des Reliquiariums von Giulianova Figuren, die in groteskem Geschmack gezeichnet sind. Von einem *Bartholomaeus Sirpauli* aus Teramo sind das mit der Jahreszahl 1394 versehene Reliquiarium in Form eines Armes von Giulianova und der schöne Kelch von Casacastina. Ganz unter französischem Einfluß ist der bischöfliche Hirtenstab von Atri, mit kuriosen, echt französischen Droleries geschmückt. Mit dem 15. Jahrhundert ändert sich der Stil der Schule von Teramo und kommt sie ganz unter den Einfluß des Großmeisters der abruzzeser Goldschmiedekunst, des Nicola da Guardiagrele, welcher den Stil Ghibertis auf den alten Landesstamm pfropfte.

Die Quattrocentosachen der teramaner Schule haben etwas hervorragend Lebendiges und Kraftvolles, so daß diese Meister der Kleinkunst mit ihren in Silberblech getriebenen Figürchen die Höhe der besten großen Skulptur erreichen. Die Formen sind derb, manchmal fast roh zu nennen, aber es ist dramatische Kraft darin und so viel tiefes Empfinden. Das ergreifendste von dieser Art, was man in Chieti sieht, ist das Prozessionskreuz des Domes von Penne. Auf dem Knauf, aus dem der untere Arm des Kreuzes emporwächst, kniet Magdalena, den Rücken dem Beschauer zugewendet, Kopf und Arme zurückgeworfen, in einer Gebärde der Verzweiflung, wie sie nur südliche Leidenschaft so sprechend zum Ausdruck bringen kann. Der sterbende Heiland aber neigt den blutenden Kopf und sieht ihr mit langem Blick in die Augen. Schön sind die Prozessionskreuze aus Castiglione di Messerraimondo, aus Montepagano, mit der Unterschrift von *Sante di Teramo* und der Jahreszahl 1500. Spät aber doch noch immer interessant sind der teramaner Kelch aus Bitonto in Apulien und die Monstranz aus Ascoli.

Eigentümlich für diese Kreuze und sonstigen Kirchengeräte vom 14. Jahrhundert an und weiter bis ins 16. ist die schöne Verzierung mit Emaillen, welche erst in der Limousiner Technik erscheinen und dann in einer besonderen eigenartigen abruzzesischen Art verfertigt werden. Besonders hervorragend sind wegen dieses Schmucks die Sachen aus der Schule von Sulmona, die man sehr gut studieren kann, weil das Domkapitel den ganzen Domschatz zur Ausstellung geschickt hat. In diesen Geräten zeigt sich aber deutlich ein französischer Einfluß, besonders in den neuen gotischen Formen der Kelche und Monstranzen. Altabruzzesisch bleiben die Kreuze. Aus dem gleichen Domschatz stammt ein wunderbar schöner Bischofsstab, in einen Drachenkopf auslaufend, der die Figuren der Verkündigung Mariä trägt, welche letztere mit ihren Formen an die Schule Niccolò Pisanos gemahnt. Aus dem 14. Jahrhundert sind von Sulmoner Schule zwei Reliquienkästchen, das reich mit Emaillen gezierte Kreuz aus S. Clemente in Casauria, welches jetzt in der Stiftung der Annunziata in Sulmona aufbewahrt wird und so viele stilistische Ähnlichkeiten mit dem in Lucca befindlichem Prozessionskreuz, welches Melani publiziert hat, aufweist. In der gleichen gotisierenden Art, reich mit Emaillen verziert, sind die Kreuze von Pietracamela und Tocco, worauf der Namen eines *Petruccius Perini de Sulmona* zu lesen ist. Einen anderen sulmoneser Künstlernamen findet man auf dem Kreuz von Castelvecchio Subequo. Ein Meister *Cola Picciolu* hat sich da unterzeichnet mit dem Jahre 1403 und von seiner kunstgeübten Hand sind auch die anderen Gegenstände, die aus dem Schatz der Minoritenkirche von San Francesco im gleichen Castelvecchio stammen und alle mit dem Familienwappen der Grafen von Celano, deren Lehn Castelvecchio war, geschmückt sind. Unter diesen

kostbaren Sachen ist besonders bemerkenswert die sogenannte *Pasquarella,* eine kleine, in vergoldetem Silberblech getriebene Gruppe der mit dem Kinde thronenden Madonna zwischen zwei Engeln. Der Künstler hat das Silber fein modelliert, und auch er zeigt Anklänge an die Pisaner Bildnerschule. Der Kreuzknauf von Pietracamela ist der erste, den man in Form einer Ringmauer mit Zinnen und runden Türmen gebildet sieht, was ja dann öfter, bei späteren Knäufen, häufig vorkommt. Interessant ist das Kreuz von S. Eusamio Forconese wegen der schönen ausdrucksvollen Gruppierung der Figuren, die rechts und links vom Christus stehen und wegen des Künstlernamens eines *Amicus Antonii Notari Amici de Sulmona,* den man darauf liest. Die Sulmoner Holzschmiedearbeiten aus dem 16. Jahrhundert zeigen schon den tiefen Verfall. Nun bleibt uns nur noch der größte Meister aus Guardiagrele zu erwähnen, dem im Verein mit seiner Schule das Ausstellungskomitee ein besonderes Zimmer eingeräumt hat. Leider fehlt das Hauptstück von *Nicolaus Andree,* jener Altarvorsatz im Dom von Teramo, an dem der Meister von 1433—1448 arbeitete, und dessen Pracht, herrliche Komposition und starker Ausdruck der Figuren ihn zu den kostbarsten Schätzen Italiens zählen lassen. Unter den Werken des Meisters, die hier ausgestellt sind, sehen wir einige von den ersten, an denen er seine Kraft versuchte und andere von seinen schönsten. Zu den frühen Arbeiten gehört die Monstranz vom Jahre 1413 aus dem Dom von Francavilla und die Monstranz von 1418 aus dem Dom von Atessa. Noch ist in diesen zwei Kunstwerken das Wichtigste das Ornament und das Figürliche nur nebensächlich, aber die inneren kleinen Frauenfiguren zum Stützen des Allerheiligsten und die Engel, die oben auf dem Giebel thronen, sind fein modelliert und ausgeführt, wenn auch noch nicht mit dem großen dramatischen Schwung, der seine späteren Figuren charakterisiert. An diesen beiden Werken verbinden sich die feinen Silber- und Goldfiligrane mit den blauen Emaillen zu einem wunderbaren Farben- und Formenkomplex. Wenn man von den zwei Monstranzen zu den Prozessionskreuzen von Aquila und Guardiagrele tritt, so fällt einem gleich die Schönheit des Figürlichen auf, und unwillkürlich denkt man, woher wohl der abruzzesische Meister den Stil hat, der doch im wesentlichen so ganz anders ist, als der bisher von ihm gebrauchte. In dem Kreuz von Lanciano aus dem Jahre 1422 zeigt er noch die klarste Anlehnung an die abruzzesischen Altmeister der sulmoneser Schule, und die Gruppen der weinenden Marien und der trauernden Apostel haben die einfache Größe und tiefe Seelensprache jener Plastiken. Die neuen Formen, welche man an den Kreuzen von Aquila und Guardiagrele wahrnimmt, werden von den abruzzesischen Kunstkennern mit der Kunst Lorenzo Ghibertis in Verbindung gebracht und mit Recht, denn auf dem Altarvorsatz von Teramo hat Nicola einige Figuren von Ghibertis Paradiestüren wiederholt. De Nino und andere haben angenommen, Nicola sei unter den jungen Künstlern gewesen, welche, wie Vasari erzählt, dem Meister beim Fertigstellen des wunderbaren Werkes, nach dem Guß halfen. Ob das so gewesen ist, wissen wir nicht, aber klar ist es, daß Nicola da Guardiagreles höchste Kunstblüte mit Lorenzo Ghibertis größtem Werk enge Verwandtschaft zeigt. Wunderschön ist an diesen Kreuzen auch die koloristische Wirkung der in Hochrelief in vergoldetem Silber gepunzten Figuren, die sich vom flachen Grund der Kreuzesarme abheben, wo feine Niellen und leuchtende farbige Emaillen sich zu einem herrlichen Ornament verbinden.

Von Nicola ist auch eine überlebensgroße Büste des hl. Giustino aus dem Domschatz von Chieti, welche sicher auf das Jahr 1455 datiert wird, aber an der leider nur das Gesicht und die Hände in ursprünglicher Form erhalten sind. Eine interessante Neuigkeit dieser Ausstellung ist das plötzliche Auftauchen einer von Nicola da Guardiagrele gemalten und bezeichneten Tafel gewesen. *Opus Nicolay de Guardia Grelis* steht in gotischen Buchstaben über der Madonna mit dem Kinde, welche zwei fliegende Engel krönen. Da kann von keinem anderen Nicola da Guardiagrele die Rede sein, denn sein Stil entspricht dem der Figuren. Und dem Nicola muß auch ein bemaltes Prozessionskreuz zugeschrieben werden, welches bei dem Bilde hängt. Tafel und Kreuz zeigen uns, daß Nicolas Malweise zu den Meistern von Gubbio und Fabriano Beziehungen hat, zu Alegretto und Ottaviano Nelli. Die gleichen Stilbeziehungen sieht man in den anderen wenigen Tafeln der Ausstellung, einer Maria, welche mit ihrer Milch die zu ihr aus dem Fegefeuer emporschauenden Seelen kühlt, mit dem Datum 1408 und eine Madonna mit dem Kinde und der Unterschrift *Macteus Pictor De Campli.* Von Goldschmiedsachen sind noch diejenigen der Schüler von Nicola ausgestellt, bei denen die Kunst des Meisters vollkommen verroht ist, und die wenigen Sachen der unwichtigen und späten Schule von Aquila.

Außerdem enthält die Ausstellung einen äußerst reichen Schatz an abruzzesischen Majoliken, welche teils vom K. Museo di S. Martino in Neapel geschickt wurden, teils aus großen Privatsammlungen. Professor Tesorone ist es gelungen, in einem kleinen Saal die ausgewählten Stücke zu sammeln, welche charakteristisch sind, um ein vollständiges Bild von der Entwickelung der abruzzesischen Keramikschulen zu geben. In den anderen Sälen hat man die Privatsammlungen aufgestellt, weil die Besitzer sich zu einer zum chronologischen Aufstellen nötigen Vermischung nicht bequemt haben. Zu den ältesten Stücken, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gehören einige Teller, welche noch ganz den Einfluß der umbrischen Werkstätten von Gubbio und Urbino zeigen. Höchst wichtig ist da ein Teller mit einer äußerst feinen Darstellung des Parisurteils, auf dem ein *Antonius Lollus de Castellis* seinen Namen gezeichnet hat. Aus dem Städtchen Castelli stammen auch die beiden Majolikakünstlerfamilien der *Grue* und *Gentile,* welche vom Ende des 15. Jahrhunderts bis spät ins 18. hinein mit großer Ehre das Hand-

werk betrieben. Tesorone verspricht uns jetzt eine vollständige historische Bearbeitung des in Chieti gesammelten Materials, und wir können mit Freuden dem sicher tüchtigen Werk entgegensehen. Höchst interessant sind die zwei Sektionen der Eisensachen, wo die wunderbarsten alten Schlösser und Gitter ausgestellt sind, und diejenige der Teppiche. Pescocostanzo, das kleine Bergstädtchen, ist der Ort, wo seit dem 15. Jahrhundert diese Kunstindustrie blüht, für deren Wiederbelebung in unseren Tagen so viel geschieht. Eine alte Sage erzählt, daß eine nach Pescocostanzo verschlagene orientalische Sklavin den Frauen das Teppichknüpfen gelehrt und so das Handwerk dort begründet habe. Jedenfalls ist es sicher, daß die Technik dieser Teppiche orientalisch ist und auch die Farben an den Osten gemahnen. Auf dunkelblauem oder dunkelrotem Grund die weißen Ornamente, die sich verschlingen und Quadrate und Romben freilassen, in welchen man mit hellen Farben die symbolischen Tiere der alten mittelalterlichen Kirchenportale, deren es in Abruzzo so viele gibt, dargestellt sieht. Webtechnik und Stickerei sind im gleichen Maße angewendet, und es freut einen zu sehen, wie die heutigen Bäuerinnen nach den alten Mustern arbeiten. Bei diesen Teppichen hängt einer auch von abruzzesischer Arbeit, aber in anderer Technik verfertigt. Durch Aufnähen von Stoffstücken und Stickerei ist die Einnahme Trojas dargestellt, und die Zeichnung gehört einem Künstler des 16. Jahrhunderts an. An diese Abteilung reiht sich die äußerst reiche der Spitzen, deren Heimat speziell Aquila ist, wo jetzt eine blühende Spitzenschule besteht, die schöne, geschmackvolle Sachen hervorbringt und dadurch die gute alte Technik mit neuen Mustern bereichert. Wenig zahlreich sind leider die Holzstatuen, deren es in fast jeder Kirche Abruzzos wunderschöne gibt, und deren kunsthistorische Wichtigkeit äußerst groß ist, weil sie dem Forscher bei dem seltenen Vorkommen von Skulpturwerken helfen, die Einflüsse, die von anderen Skulpturschulen nach Abruzzo eingedrungen sind, zu kontrollieren und dadurch Erklärungen für das Wechseln der Formen in der Goldschmiedekunst zu finden. So habe ich leider eine von mir vor Jahren in Castelvecchio Subequo gefundene Madonna nicht ausgestellt gesehen, die von einem feinen mittelalterlichen Künstler im reinsten Stil des Giovanni Pisano gearbeitet war. Von den ausgestellten waren am interessantesten eine thronende Madonna mit dem Kind aus Chieti, auch mit pisanischen Einflüssen, und ein heiliger Sebastian, den ein *Dominicus Antonii de Aquila* im Jahre 1478 machen ließ, ganz im Geschmack zeitgenössischer toskanischer Skulpturen. Vervollständigt wird die Ausstellung durch eine kleine Münzen- und Siegelsammlung, sowie einige schöne Miniaturhandschriften aus der Schule des Niccolò da Bologna aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und ein wunderschönes Meßbuch aus der Kathedrale von Chieti, ursprünglich für den Kardinal Ascanio Borgia gemalt und dann von einem Ugo Medici, der im 16. Jahrhundert Bischof von Chieti war, mit seinem Wappen versehen. Man wird aus diesen Ausführungen ersehen, daß in dieser Ausstellung vieles zusammengebracht worden ist, was bisher fast unbekannt und schwer zugänglich war, daß man den Unternehmern Cesare De Laurentiis, G. Tesorone, N. Piccirilli und A. Balzamo ein großes Verdienst nicht absprechen kann und die Kunstgelehrten ihnen Dank wissen werden für diese Gelegenheit, einen zusammenfassenden Überblick über die kunstgewerbliche Tätigkeit dieses interessanten italienischen Bergvolkes zu gewinnen.

FEDERICO HERMANIN.

NEKROLOGE

In Dresden starb am 2. Juli nach langem schweren Leiden, 30 Jahre alt, der Landschaftsmaler **Wilhelm Ulmer.** Er stammte aus Bayern und bildete sich an der Dresdener Kunstakademie aus. Er entnahm seine Stoffe mit Vorliebe der Sächsischen Schweiz, die er in großzügiger Vereinfachung und in kräftigen Farben darzustellen strebte. Die irdischen Überreste des hoffnungsvollen Künstlers wurden in Gotha verbrannt.

Im Alter von 47 Jahren verstarb in Wien der Kunsthistoriker **Alois Riegl.** Seine Bedeutung für die kunstgeschichtliche Forschung liegt in seinen zahlreichen Einzelstudien über alte Textilkunst, antike Stickereien, aus denen sein größeres Werk »Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik« erwuchs. Spätere Werke aus den letzten Jahren waren »die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Östreich-Ungarn« und »das holländische Gruppenporträt«. Als Lehrer hatte der Verstorbene eine Professur an der Universität Wien inne.

In München verstarb, beinahe 90 Jahre alt, der Landschafter **Joh. Gottfr. Steffan,** dessen Kunst der Hochgebirgswelt gewidmet war. Sein Ruhm liegt fünfzig Jahre zurück, als fast jede deutsche Galerie ein Werk seiner Hand erwarb, trotz einer gewissen Eintönigkeit seiner Schöpfungen.

In Düsseldorf verstarb im Alter von 75 Jahren der Maler Professor **Emil Volkers**, der ein Schüler der berühmten Pferdemaler Albrecht und Franz Adam war.

In Wien starb, 73 Jahre alt, der Historien- und Porträtmaler **Karl Löffler** sen.

Am 6. Juli verstarb in Cronberg bei Frankfurt der Maler **Anton Burger,** der als sonderlich frankfurterischer Meister in seiner Vaterstadt großes Ansehen genoß. Er war am 26. September 1824 geboren, nahm seine Ausbildung auf dem Städtelschen Institut unter Veit und Becker und wandte sich zuerst der Historienmalerei zu. Bald aber brach ein kräftiger und gesunder Realismus bei ihm durch, der sich meist die Höfe und Straßen Frankfurts zum Vorbilde nahm. Seine Bilder aus den sechziger Jahren zeigen bereits eine gewissermaßen moderne Helligkeit.

PERSONALIEN

An Stelle des im Mai verstorbenen Bildhauers Heinrich Epler ist zum Vorsteher des Aktsaales an der Königlichen Kunstakademie zu Dresden **August Hudler** berufen worden. Hudler wurde am 12. Dezember 1868 zu Odelzhausen in Oberbayern geboren. Mit 17 Jahren bezog er die Kunstgewerbeschule zu München, dann ging er zur Kunstakademie daselbst über, wo er Rümanns und Hackels Unterricht genoß, endlich malte er 1883—96 im Atelier von Wilhelm Diez. Nebenbei modellierte er mehrere seiner Studiengenossen — diese vortrefflichen Arbeiten, die mehr nebenbei entstanden, befinden sich jetzt im Albertinum zu Dresden. Eine

Lungenentzündung nötigte ihn, drei Winter hintereinander nach Italien zu gehen. Die Kunst der Renaissance vermochte indes nicht, sein kerndeutsches Wesen irgendwie zu beeinflussen. Im Oktober 1900 kam er nach Dresden. Sein lebensgroßer Schnitter lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn. Weiter schuf er die Gestalten Bismarcks und Moltkes für das Burschenschaftsdenkmal bei Eisenach (von Wilhelm Kreis), ein Majolikarelief, darstellend den Schmerzensmann von Engeln umgeben (im Sitzungssaale des Kultusministeriums in Dresden), einen Dengler, einen Christus am Kreuz mit einem Sünder und einem Engel (Lukaskirche zu Dresden), einen Träumer, einen David (Relief 2,10 m hoch) und einen sitzenden Ecce homo. Hudlers Werke, von denen jetzt drei in der Berliner Ausstellung des deutschen Künstlerbundes zu sehen sind, zeichnen sich aus durch ihre durchaus selbständige Auffassung, durch Tiefe und Kraft der Empfindung. Man darf noch Großes von diesem Künstler hoffen. *P. Sch.*

Der Bildhauer **Ignatius Taschner** gibt sein Lehramt an der Breslauer Kunstgewerbeschule auf und siedelt nach Berlin über, an seine Stelle tritt **Theodor von Gosen.**

Professor **Christian Landenberger** verläßt München und übernimmt ein Lehramt an der Stuttgarter Akademie; ein schwerer Verlust für München.

Zum Direktor der Züricher Kunstgewerbeschule und des dortigen Kunstgewerbemuseums ist Herr **J. de Praetere** erwählt worden.

Otto Ubbelohde wurde als Lehrer an die Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe berufen und hat den Ruf angenommen.

Die Lehrer an der Berliner Kunstakademie, **Oswald Kühn, Wilhelm Herwart** und **Peter Breuer** erhielten den Professortitel.

Bildhauer Professor **Otto Lessing** wurde zum Senator der Akademie der Künste in Berlin ernannt.

Der den Lesern der Kunstchronik durch seine Forschungen auf dem Gebiete der chemischen und physikalischen Untersuchung der Malmittel bekannte Professor **Wilhelm Ostwald**, ist zu einem Vorlesungszyklus an der Harvard-Universität in Cambridge berufen worden. Hinzugefügt sei gleich hier, daß Ostwalds im vorigen November zu Wien gehaltener Vortrag über Kunst und Wissenschaft soeben bei Veit & Co., Leipzig, im Buchhandel erschienen ist.

Der **Pariser Salon 1905** verlieh dem jungen französischen Maler *Henri To* für sein großes Gruppenbild »Spanische Familie« die große goldene Medaille, nachdem schon in der vorjährigen Pariser Ausstellung seine beiden Bilder, ebenfalls dem spanischen Volksleben entnommene Motive: »Orangenverkäuferin« und »Limonadenverkäuferin aus Sevilla«, starkes Aufsehen erregt hatten.

ARCHÄOLOGISCHES

Archäologisches aus den Sitzungsberichten der Berliner Akademie. Die in Heft XXIII, XXIV und XXV zusammen im Druck vorliegenden Sitzungsberichte der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften (4. und 11. Mai 1905) bringen einige sehr interessante Abhandlungen aus dem Gebiete der klassischen und christlichen Archäologie. Zunächst soll der Inhalt des Vortrags des Direktors des Berliner Münzkabinetts, *Heinrich Dressel*, über *das Tempelbild der Athena Polias auf den Münzen von Priene* kurz rekapituliert werden: Nur dürftige, für das Aussehen der Statue vollständig belanglose Reste sind uns von dem Kultbilde in dem Athenatempel von Priene erhalten, das Pausanias als den Anziehungspunkt dieses als Muster für den jonischen Stil weltberühmten Heiligtums der für Priene wichtigsten Gottheit erklärt. Wahrscheinlich war das Kultbild ein Akrolith, das heißt Holz bildete die Grundlage der Statue, das ganz oder teilweise durch kostbarere Materialien, besonders Gold und Elfenbein, aber auch Marmor, verdeckt resp. ersetzt war. Während man bis jetzt immer annahm, daß die Tempelstatue erst um die Mitte des 2. Jahrhunderts vor Chr. von dem kappadokischen König Orophernes gestiftet wurde, der ähnliche Dankesverpflichtungen gegen die Stadt Priene hatte, wie vor hundert Jahren der Kurfürst von Hessen gegen den Gründer des Hauses Rothschild, weist Dressel aus den Münzen von Priene Kultbilder in verschiedenen Epochen vor und nach Orophernes nach: ein Athenabild im Profil erscheint auf den ältesten Münzen; ein neuer Typus hält sich in der Blütezeit der Stadt und gibt in einem Profilkopf der Athena mit etwas weichen Formen in attischem Helm mit drei Büschen das wahrscheinlich von Alexander dem Großen gestiftete Kultbild wieder .Ein Athenakopf im Stil des 2. Jahrhunderts auf den Münzen bezieht sich gewiß auf das von Orophernes gestiftete Kultbild. Wie das ganze Kultbild aussah, zeigen die Münzen der römischen Kaiserzeit: die Göttin steht ruhig im langen Gewande da, mit korinthischem Helm mit drei Büschen, die Aegis um die Brust; die linke Hand lehnt sich leicht auf den Schild, die rechte vorgestreckte, die in späteren Münzdarstellungen auch auf einen Baumstamm gestützt ist, trägt die Siegesgöttin. Zu Füßen der Göttin ringelt sich die Schlange. Deutlich läßt die Polias von Priene die Anlehnung an das Athenabild aus Gold und Elfenbein erkennen, das Phidias für den Parthenon geschaffen hat. Sie ist keineswegs eine Kopie, sondern eine freie Abwandlung von selbständigem Werte. Zweifellos ist das prienische Kultbild in der Gesamtanlage zu Alexanders und Orophernes' Zeiten, wie in der Kaiserzeit immer dasselbe geblieben, und nur einige Stil- und Modeänderungen haben es von der freien Anlehnung an die Phidiasische Parthenos einmal mehr, einmal weniger entfernt.

Von weitgehenderer Bedeutung als der Dresselsche Vortrag, den wir jedoch als vorbildlich für den Nutzen erklären möchten, den die Archäologie noch immer aus der Numismatik schöpfen kann, aber leider nicht genügend schöpft, ist Theodor Wiegands »Vierter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen der Königlichen Museen zu Milet«, die an dieser so überaus reichen Stätte vom 12. September 1903 bis 30. April 1904 und vom 2. September 1904 bis in den Juni 1905 fortgesetzt wurden. 1. Auch diesmal hat sich die spätrömische Stadtmauer, die sogenannte *Gotenmauer*, als Fundgrube von in sie hineinverbauten Inschriften, Architekturteilen und Skulpturen erwiesen. Auf der Westseite fanden sich wichtige Grabmonumente der dort liegenden Nekropole verbaut: Marmorsäulen, darüber Kapitelle und Architraven dorischer Bauten, Triglyphen und Orthostaten, gewölbte und gerade Kassetten, Konsolen, Giebel und Doppelgiebel von Naisken, zierliche Pfeiler mit Akanthusschmuck und vieles andere. Zahlreiche wichtige und interessante Inschriften wurden sowohl an dieser Stelle, sowie beim Südmarkt, zwischen Nymphäum und Rathaus, wo die Gotenmauer einen großen Turm hatte, gefunden. Auch die Reste eines lebensgroßen Reiterstandbildes aus Marmor hellenistischer Zeit kamen zum Vorschein. Ganz zuletzt brachte die konsequente Verfolgung der Gotenmauer beim Südmarkt das unerwartete Resultat, daß ein großes Prachttor — ein 27 m breiter, zweistöckiger Marmorbau — unter dem genannten Turm liege und auf den Südmarkt führe. Der Torbau aus frührömischer Zeit hatte drei Durchgänge; die Schmuckseite lag nach Norden und wirkte mit den Propyläen des Rathauses und der Fassade zusammen auf diesem Prachtplatz. Von den Baugliedern fehlt wenig, so daß die Rekonstruktion gesichert ist. —

Neue Funde ergaben die Dreistöckigkeit der im »Archäologischen Anzeiger« 1902, Abb. 8, nur zweistöckig rekonstruierten Schmuckwand des Nymphäums. — Gleich zu Beginn der Arbeiten im Herbst 1904 war man auch dem Stadion auf die Spur gekommen, das eine Gesamtbreite der Front von 73,70 m und einen Eingangsportikus besaß, der aus zwei Reihen von je acht arkadentragenden korinthischen Säulen von 2,88 m Achsweite bestand. — 2. Bei der *Löwenbucht*, diesem wichtigen Gebiete, wurde ein großer Zug dorischer Hafenhallen mit angebauten Kammerfluchten aus hellenistischer Zeit und dabei die Trümmer eines ebenso umfangreichen wie bisher rätselhaften hellenistischen Denkmals gefunden. Dieses besteht aus einem kreisförmigen, vierstufigen Unterbau, der unterste Teil eines riesenhaften Marmordreifußes von 10 m Durchmesser, der drei einwärtsgebogene Sitzbänke trägt, deren Rücklehnen von 2 m hohen Orthostaten gebildet sind. Über dem Deckprofil der Orthostaten erhob sich eine zweite Plattenreihe mit Reliefdarstellungen von Seekentauren und Delphinen, darüber Reliefs mit Darstellung von Kriegsschiffen, die auf dem durch diese Halb- und Ganzfische symbolisierten Meer schwimmend erscheinen sollten. Über diesem etwa 7 m hohen Aufbau wuchs der beinahe 4 m hohe Dreifuß, dessen Becken an der Außenseite mit drei langbärtigen Dämonen und Akanthusranken zwischen den Ringhenkeln geschmückt war. Eine mit Lorbeergewinde umschlungene Deckplatte krönte das Ganze, in dem wir wohl ein Siegesdenkmal, ähnlich dem in der Tripodenstraße in Athen, sehen dürfen. — 3. Am östlichen Theaterabhang fand sich die Grabkammer eines *hellenistischen Heroengrabes*, das mit Hof und ihn umgebenden Zimmern die Grundfläche eines rechteckigen Straßenquartiers einnimmt; die Grabkammer ist in einen kreisförmigen Poroskern wie in einen Tumulus eingebaut. Leider waren alle Gräber schon ausgeraubt. — 4. Das wichtigste Ergebnis aller bisherigen Grabungen in Milet überhaupt ist die Auffindung des *Bezirks des Heiligtums des Apollon Delphinios* im südöstlichen Winkel der Löwenbucht. Es war eine rechteckige Anlage von 50 zu 60 m, die im zweiten Jahrhundert nach Chr. mit breiten einschiffigen Hallen korinthischer Ordnung mit fast überreicher Ornamentik — an Stelle früherer dorischer zweischiffiger Kolonnaden — umgeben war. In der Mitte stand ein gewaltiger, im Aufbau dem vorher geschilderten durchaus ähnlicher Dreifußbau. Der Hof war mit einem Marmorpflaster bedeckt, und in späterer Zeit sein Niveau gegen Überschwemmungen durch eine große Anzahl mit der Schriftseite nach unten aufgelegter Marmorstelen erhöht. Allein das Delphinion hat auf solche Weise über hundert Inschriften, wovon reichlich der vierte Teil höchst ansehnliche und aufschlußreiche Stücke, beschert. — 5. Bei der Freilegung einer Tempelruine westlich des Stadions zeigte sich diese als eine peripterale Anlage der spätarchaischen Zeit; und die Menge der gefundenen Vasenscherben von der ausgehenden mykenischen Zeit an gewährte einen umfassenden Überblick über die ältere Keramik der Stadt. Der *Bezirk* war sicher der *Athena* geweiht. — 6. Wenig Ausbeute brachten die Untersuchungen der *Nekropolis* außer den gleichen Scherben wie am Athenatempel, einer Statuenbasis mit dem Namen eines hellenistischen Künstlers Apollodoros, Sohn des Menestratos, und der Marmornachbildung eines von einer Schlange umwundenen römischen Panzers in mehr als dreifacher Naturgröße. *Der heilige Weg nach Didyma* wurde auf den Höhen (»das Akron«) südlich des Dorfes Akköi wiedergefunden und über Hagios Konstantinos in der Richtung auf den alten Hafen Panormos verfolgt. So führte der Weg der Ausgrabungen in das Gebiet des größten milesischen Heiligtums hinüber, zu dem Apollontempel zu Didyma, wo jetzt alle vorbereitenden Handlungen abgeschlossen sind, um das neue große Werk der deutschen Ausgrabungstätigkeit zu beginnen, das langjährige Arbeiten erfordern wird und Resultate hervorragendster Art hervorbringen kann. — Für die christliche Archäologie ist der Vortrag Pischels »*Über den Ursprung des christlichen Fischsymbols*« von größter Wichtigkeit. Hier interessiert uns nur das Resultat: der Fisch als Symbol Christi, des Erretters, hat seinen Ursprung in Indien. Aus den reichen philologischen, religionsgeschichtlichen und folkloristischen Erörterungen Pischels sei nur kurz erwähnt, daß der Fisch in Indien bereits vom 5. Jahrhundert vor Chr. an als Glückszeichen nachweisbar ist, daß der Fisch, der Manu, den Stammvater der Menschen, rettet, der Gott Brahman oder Vischnu ist, daß die Vischnuiten das Symbol den Buddhisten übermittelten, bei denen die Christen es in Turkestan kennen lernten. Im östlichen Iran mit seiner nördlichen Nachbarschaft sind seit Jahrhunderten Zoroastrismus, baktrischer und chinesischer Buddhismus und später Christentum in innigster Berührung gewesen. Von dort ist das Symbol des Fisches als des Soter nach Westen gewandert und der Fisch zum Symbol Christi des Erretters geworden: Jesous **Ch**ristos **Th**eou **H**yios **S**oter. *M.*

Der erhöhte Diadumenos. In dem soeben erschienenen »Jahresheft des österreichischen archäologischen Instituts in Wien« (VIII. Band, 1. Heft) ist unter anderem ein Aufsehen erregender Aufsatz von Friedrich Hauser »Polyklets Diadumenos« enthalten. Hauser geht von der in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Delos gefundenen Replik der weltbekannten Polykletischen Statue aus und betrachtet sich die von dem Kopisten sinnvoll und mit Absicht ausgewählten Attribute auf der Stütze: Chlamys und Köcher verlangen die Deutung als Apollon. Ein in Delos gefundener Apollon ist ja auch nichts Auffallendes; dazu wurde der »Athlet« in Göttergesellschaft gefunden. Die Zeit, in welcher Polyklet seinen Diadumenos schuf, und seine künstlerische Richtung sind mit einem Apollon mit kurzen Haaren durchaus vereinbar; auf allen Monumenten der Pheidiasischen Epoche erscheint Apollon kurzhaarig (s. Furtwängler bei Roscher I, 458, vergl. auch die Apollonmünzen des chalkidischen Bundes, von denen jüngst so wunderbare Exemplare auf der Münchener Auktion Hirsch zur Versteigerung kamen), und der mächtige Körperbau des Diadumenos setzt nur fort, was dasselbe Jahrhundert mit dem Apollon Choiseul-Gouffier, dem Kasseler Apollon und dem des Thermenmuseums eingeführt hatte. Erst mit dem Ende des 4. Jahrhunderts war das griechische Schönheitsideal so umgekrempelt, daß es »Weiberhaare, Weiberhüften und Weiberfleisch« für Apollon verlangte. Dazu kannte aber auch das Altertum einen Apollon im Motiv des Diadumenos; Pausanias sah nahe beim Arestempel in Athen (I, 8, 4) »einen Apollon, der sich mit der Siegerbinde den Kopf umwindet«. Freilich nennt er nicht den Namen des Künstlers; denn nur eine Kopie stand noch da, das Original war für hundert Talente längst verkauft. Also der sogenannte Diadumenos Polyklets ist ein Apollon, vielleicht als Weihgeschenk nach dem Aufhören der Pest; man denke an die Schilderung des Pestgottes in der Ilias — der weggelegte Köcher mit den tötlichen Pfeilen — in den zwanziger Jahren, den schlimmsten des Peloponnesischen Krieges, für Athen geschaffen. Denn damals weilte Polyklet in Athen; erst nach 423 v. Chr. war seine Rückkehr nach Argos erfordert. Eine feine Beobachtung Hausers ist auch noch, daß keine der Repliken des Diadumenos Athletenohren aufweist, die doch an den zahlreichen Doryphoroi nie fehlen. Auch der Diadumenos Farnese, der, nach Furtwängler, mit dem Anadumenos des Pheidias in Olympia in Zusammenhang gebracht werden

muß (Paus. VI, 4, 5), sollte in einen Apollon umgedeutet werden, wenn auch solche zwingenden Beweise hier nicht vorliegen wie bei dem Diadumenos Polyklets. — Künstler und Kenner der römischen Zeit vermochten in so einem robusten kurzhaarigen Apollon den Gott überhaupt nicht mehr zu erkennen; ja schon im 4. Jahrhundert mag man, in diesem »kraftstrotzenden Bengel mit unpomadisierten Haaren« einen hohen und höchsten Olympier zu verehren sich gescheut haben: so erklärt es sich, daß das Werk Polyklets in den literarischen Erwähnungen nie mit seinem wahren Namen, sondern lediglich mit seinem Motiv benannt wurde. Friedrich Hausers überzeugende Deduktionen erhöhen den Athleten jetzt wieder zum Gott: der Diadumenos ist Apollon, der sich die Siegerbinde umwindet. Denn »Dein, o Gott, ist der Sieg.« *M.*

Neue Funde in Pergamon. In den soeben erschienenen Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts (Athenische Abteilung) 1904, 3. und 4. Heft gibt Wilhelm Dörpfeld einen provisorischen Bericht über die in den Herbstmonaten September bis November 1904 von ihm unter Mitwirkung von A. Conze, H. Hepding und W. Kolbe in Pergamon gemachten Ausgrabungen (5. Kampagne), die 1905 fortgesetzt werden sollen. Der definitive und ausführliche Bericht wird erst nach der 6. Kampagne erscheinen. An drei Stellen wurde gearbeitet: 1. Zwischen der II. Agora und dem Gymnasion kam ein antikes Gebäude unbekannter Bestimmung neben dem modernen Heiligtum des Hagios Kyriaki zum Vorschein. Etwas höher fanden sich dann die Reste eines großen griechischen Wohnhauses; dieses ist der gleiche Bau, aus dem der Hermes nach Alkamenes stammte. Ein großer Hof mit umgebender Halle wurde ganz ausgegraben und dabei ein zweiter Hermenschaft noch in situ gefunden, dessen Bronzekopf allerdings fehlt. Die Herme muß nach der Inschrift einem römischen Konsul Attalos, dem Mitbesitzer dieses aus hellenistischer Zeit stammenden prächtigen pergamenischen Patrizierhauses dargestellt haben. Große Stücke von Mosaikböden haben sich erhalten. 2. Beim großen Gymnasion, schon jetzt einem der wirkungsvollsten und lehrreichsten Gebäude Pergamons, war in der ersten Hälfte der Kampagne die mittlere Terrasse mit ihrer dorischen großen Säulenhalle ausgegraben worden; nunmehr kam die große obere Terrasse mit dem Gymnasion der Jungen (*τῶν νέων*) an die Reihe, und es wurde ein Teil des weiten, schon von Humann und Bohn entdeckten Säulenhofes und der ihn umgebenden Hallen und Säle aufgedeckt. Der Hof hatte ursprünglich dorische Säulen aus Trachyt, ist aber in römischer Zeit mit Marmorsäulen korinthischen Stiles in zwei Geschossen ausgestattet worden. Nur wenige Skulpturen, dagegen zahllose Fragmente von solchen und verschiedene Inschriften fanden sich. Sehr interessant sind mehrere auf einen Gymnasiarchen des 1. Jahrhunderts v. Chr., namens Diodoros, bezügliche Inschriften, dem nicht nur fünf Standbilder, darunter ein Reiterbild, geweiht waren, sondern der wie ein Gott einen Tempel mit Tempelbild und Kult erhalten hatte und dem eine Phyte nachbenannt war. Unter der Südhalle des Gymnasionhofes wurde ein, an Fundstücken reicher, 200 m langer und 6 m breiter Gang teilweise aufgedeckt, der wohl ein bedeckter Übungsplatz für den Stadionlauf gewesen sein mag. 3. Unter anderem wurde auch das Skenengebäude des Theaters nochmals gereinigt und untersucht, und dabei wurden die drei schon von Bohn erkannten Bauperioden bestätigt und weiter aufgeklärt. Es lassen sich Holzskene mit Holzproskenion in ältester Zeit, in der zweiten Periode Skene und Proskenion aus Stein nachweisen; in römischer Zeit ist durch Errichtung einer erhöhten Bühne und Höherlegung des Proskenions eine dritte Form der Skene hergestellt worden, wie sie aus manchen kleinasiatischen Theatern der römischen Zeit bekannt ist. (Natürlich geht daraus eine Bestätigung der Dörpfeldschen Theorie hervor, wonach nicht auf dem Proskenion — sonst Bühne genannt — sondern, abgesehen von einem gewissen kleinasiatischen Theatertypus, vor ihm gespielt wurde!) 4. Durch den verdienstvollen Kaimakam von Pergamon wurden in Pascha Lydscha mehrere Säle einer römischen Thermenanlage aufgedeckt, die provisorisch überdacht und, da die alte heiße Quelle noch fließt, wieder als Baderäume in Gebrauch genommen werden konnten. Und endlich fanden sich auf einem Hügel, wenige Minuten südwestlich von der Burg Teuthrania, zahlreiche prähistorische Scherben und primitive Mauern, die für eine prähistorische Besiedelung der Stelle sprechen. *M.*

FUNDE

Bei Restaurierungsarbeiten in der Pfarrkirche zu **Gosseltshausen** kamen Fresken zum Vorschein, die aus der Schule des Tiepolo stammen sollen.

DENKMALPFLEGE

Ulmer Münsterrestauration. Die alljährliche Beratung des Münsterbauetats fand am 26. April statt. Die Einnahmen pro 1905/06 beziffern sich auf 271353 Mark. Die Ausgaben sind zu 180887 Mark angenommen. Der Reinertrag der zweiten Münsterlotterie beträgt 220000 Mark. Von den Ausgaben gehen 7375 Mark auf Verwaltungskosten, 62300 auf Bauaufwendungen und 100000 Mark auf den Grundstock. Unter letzterer Summe befinden sich allein 97500 Mark aus den Erträgnissen der Lotterie. Der Vermögensstand beträgt 722995 Mark Der Bestand der Stiftungen für Ausschmückung des Münsters im Innern beziffert sich auf 25034 Mark. Die Restaurierungsarbeiten am östlichen Strebepfeiler der Südseite am Viereck des Hauptturms werden fortgesetzt, dann sollen die vorgelegten Freipfosten am Martinusfenster einer genauen Untersuchung unterzogen werden und die früher bestandene Galerie über der Hauptportalvorhalle wieder eingesetzt werden. Die Dächer, sowohl das Mittelschiff- als auch das Chordach, müssen übergangen werden, die Reparaturen an den Seitenschiffdächern sind fertig gestellt. Im Innern wird mit dem neuen Bodenbelag fortgefahren, ebenso mit der Herstellung der bisher fehlenden Baldachine über den Standbildern des Mittelschiffs, ein solcher über der Statue des Apostels Johannes wird im Spätherbst zur Versetzung gelangen. Im südlichen Chorturm werden die Vierecksräume instand gesetzt. Um das Innere des Münsters vor dem Charakter eines Magazins zu bewahren, wird vorgeschlagen, die Vorhalle des nördlichen Seitenschiffs zu unterkellern, um dort einen Raum zu gewinnen, welcher zur Aufbewahrung von Bänken und Stühlen und dergleichen dienen könnte. Für das neue Gestühl werden 10000 M. eingesetzt, für weitere Schreinerarbeiten 4500 M., welche Summe hauptsächlich zur Erstellung weiterer Heizkörpermäntel erforderlich ist. *Max Bach.*

Die **Dombauverwaltung der Sebalduskirche zu Nürnberg** macht bekannt, daß bei der Restaurierung der beiden im Chorumgange befindlichen Holzfiguren des *Christus* und der *Maria* unter deren Konsolen das Zeichen des Meisters Veit Stoß und die Jahreszahl 1499 entdeckt sind. Somit ist *Berthold Dauns* Behauptung in seinem Buche über Veit Stoß, daß diese Schnitzwerke aus der Werkstatt des Veit Stoß stammen, gerechtfertigt. Dr. Gf. Pückler-Limpurg hatte in einer Besprechung des Daunschen Buches die beiden Figuren zu manierierten Schulwerken herabzudrücken versucht und schrieb von ihnen:

»Alles ist plumper und übertriebener als beim Meister selbst« (vergl. Kunstchronik, N. F. XV, Nr. 12 und 23).

SAMMLUNGEN

Die **königlichen Kunstsammlungen** in Berlin erwarben im ersten Vierteljahr 1905 nach amtlichem Bericht folgende Werke. Angekauft wurden für die Nationalgalerie die Gemälde: »Der Rhein bei Säckingen« von H. Thoma, »Praterlandschaft«, »Bildnis einer alten Frau« und »Mutter und Kind« von F. Waldmüller, »Im Hausgarten« von E. Engert, zwei Stilleben »Hummer« und »Äpfel« von Ch. Schuch und »Rastende Kürassiere« von H. von Marées, sowie eine Anzahl von Ölstudien, Aquarellen und Handzeichnungen von H. Gude, A. Brendel, M. von Schwind, Ed. Thöny, O. Fischer, K. Hartmann, W. von Kobell und Ad. von Menzel. Abgeliefert wurde das bei A. Gaul bestellte Bronzebildwerk »Löwe«. An Geschenken erhielt die Nationalgalerie als Vermächtnis der Frau Henriette Haase, geb. Carlberg, in Berlin das Bildnis der Frau L. Haase, von K. Gussow; von Frau Präsident Becher in Essen das Gemälde »die Schänke« und zwei aquarellierte Zeichnungen von Th. Hosemann, sowie die Gemälde »Stilleben mit Trappe« von Ch. Hoguet und »Wäscherin« von Fr. Kraus; von Herrn Kommerzienrat R. Bialon in Berlin die beiden Gemälde »Das Schleifen der Granitschale vor dem alten Museum in Berlin« und »Die Granitschale in provisorischer Aufstellung« von J. E. Hummel, die beide Vorarbeiten zu den im Märkischen Museum befindlichen Bildern sind; von den Hinterbliebenen der Kommerzienrat Aronschen Eheleute in Berlin das Gemälde »Salomonische Weisheit« von L. Knaus; von Herrn Huldschinsky in Berlin einen Bronzeabguß des Originalmodells zum »Penseur« von Aug. Rodin, sowie von der Familie von Siemens in Berlin die Porträtbüste Werners von Siemens, von Ad. Hildebrand. Die Sammlungen des Münzkabinetts sind zwischen dem 1. Januar und 31. März um 9 griechische, 22 römische, 274 neuzeitliche, 17 orientalische Münzen und 12 Medaillen, insgesamt 334 Stück vermehrt worden. Dem Museum für Völkerkunde überwies unter anderem der Kaiser einen ihm vom Sultan von Bamum geschenkten Stuhl zur Aufstellung. Das merkwürdige und kostbare Stück ist aus einem Stück Holz geschnitzt und ganz mit Kaurischnecken und bunten Perlen bedeckt. Es stellt einen Mann vor, der eine Trommel schlägt und die kreisrunde Sitzplatte auf dem Nacken aufruhen hat. Die amerikanischen Sammlungen wurden insbesondere durch zahlreiche Geschenke des Professors Seler und seiner Gattin bereichert. Auch das Kunstgewerbemuseum erfuhr mannigfache Vermehrung.

Für Erwerbung des im **Herzoglichen Museum zu Braunschweig** aufgestellten *Eulenspiegel-Brunnens* hat sich unter dem Vorsitz des Museumdirektors Professor Meier ein Ausschuß gebildet, der diese hervorragende Schöpfung des in Dresden lebenden Bildhauers Arnold Kramer der Welfenstadt sichern will.

Für die Dresdener Galerie wurden zwei Bilder erworben, eins von Kaspar David Friedrich, eins von Gerhard Kügelgen. Friedrich gehört zu den Künstlern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die auf der Kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Berlin eine Rolle zu spielen berufen sind. Alfred Lichtwark soll kürzlich eine größere Anzahl Zeichnungen von ihm in Dresden ausfindig gemacht und erworben haben. Friedrich wurde 1774 zu Greifswald geboren; er war anfangs Schüler des Universitätszeichenlehrers Quistorp in Greifswald, ging 1794 nach Kopenhagen und 1798 nach Dresden. Hier wurde er 1824 Professor an der Kunstakademie und starb 1840. Er hat während jener Zeit, da die Malerei ein stark akademisches Gepräge trug, die Stimmungslandschaft mit Erfolg gepflegt. Herr von Quandt besaß eine ganze Reihe Gemälde Friedrichs, z. B. Die zertrümmerte Hoffnung (Schiffstrümmer des gescheiterten Schiffes Hoffnung zwischen ungeheuren Eisschollen 1824), das Kreuz an der Ostsee nach Zacharias Werner, der Morgen im Gebirge. Andere Gemälde von ihm befinden sich im Schloß zu Berlin, in der Berliner Nationalgalerie, beim Grafen Thun auf Tetschen, im Stadtmuseum zu Königsberg, in der Galerie der Kunstfreunde zu Prag, in der Galerie Speck-Sternburg zu Lützschena und anderen Orten. Die Dresdener Galerie besaß schon drei Gemälde von Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung der aufgehenden Mondsichel 1819, das Hünengrab und die Rast bei der Heuernte 1835, eine reizvolle Abendlandschaft mit Gewitter, das letzte Gemälde des Künstlers. Das neuerworbene Bild zeigt ein Hünengrab im Schnee unter drei kahlen Bäumen, die sich scharf vom Himmel abheben. Im Hintergrund in der Tiefe sieht man vorschwommen im Nebelgewoge den Wald, über dem ein rosiger Schimmer den Himmel belebt. Das zweite der neuerworbenen Bilder ist das Bildnis des Weimarer Kunstschriftstellers Karl Ludwig Fernow von Gerhard von Kügelgen 1777—1820, dessen Lebensbeschreibung in den köstlichen Lebenserinnerungen eines alten Mannes vorliegt. Fernow hat bekanntlich die Biographie des Malers und Zeichners Asmus Jakob Carstens geschrieben. Das Bildnis ist kräftig im Ausdruck und energisch in der Kopfwendung, bei aller Härte des Umrisses nicht ohne malerischen Reiz. Die beiden erworbenen Gemälde hängen mit einigen Dutzend anderen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in drei Räumen des Erdgeschosses der Dresdener Galerie, die dort zu einer Art Heimatkunstabteilung zusammengefaßt sind. Diese Abteilung hat durch ihre Absonderung entschieden gewonnen.

P. Sch.

In der **städtischen Gemäldehalle in Freiburg i. B.** ist zurzeit die Schenkung des verstorbenen Fräulein Frieda Thiry ausgestellt. Das kostbare Werk des *Mathias Grünewald* »Gründung von S. Maria Maggiore in Rom«, über das sich Franz Rieffel im Bd. XIII der N. F. der Zeitschrift f. b. Kunst ausführlich äußerte, wo es auch abgebildet ist, ist der Glanzpunkt dieser hochherzigen Schenkung, die außerdem noch vier Bilder von Hans Thoma und zwei von Emil Lugo enthält.

Das **städtische Museum in Halle a. d. S.** hat ein sehr gutes Lenbachbild, das Porträt des Ignaz Döllinger vom Jahre 1885 erworben.

Die Kommission der **Gottfried Keller-Stiftung** hat vom 1. Oktober bis 1. April folgende Kunstwerke erworben: 1. Zwei gotische Gobelins burgundischen Ursprungs; 2. das gotische Chorgestühl aus der Kapelle von St. Wolfgang bei Cham; 3. eine Ölstudie von J. L. R. Dürheim, »Straßenbild aus Kairo«, Geschenk des Kommissionsmitgliedes Ed. Davinet an die Stiftung; 4. Porträt des Gouverneurs von Neuchâtel, François Henri d'Estavayer; 5. Bild von Giovanni Segantini »Mädchen auf dem Balkon«. Diese Kunstwerke werden zu den üblichen Bedingungen folgenden Kunstsammlungen zur Aufbewahrung übergeben: 1. und 2. dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, 3. dem Kunstmuseum in Bern, 4. dem Musée historique in Neuchâtel, 5. dem Kunstverein in Chur.

Die **neue Pinakothek** erwarb aus der Lenbach-Ausstellung fünf Porträts des verstorbenen Meisters und das Bild: Dorfstraße in Aresing.

Im **Königl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinett in München** findet zurzeit eine Ausstellung der Erwerbungen des Jahres 1904 statt. Dieselbe umfaßt nur Blätter außerbayrischer Künstler. Das Hauptinteresse

beanspruchen 36 Blätter des in Leipzig geborenen, zurzeit in Dresden lebenden Radierers Otto Fischer.

Rom. *Die neuen ferraresischen Bilder in der Galleria Borghese.* Die Regierung hat aus der Galerie Santini in Ferrara fünf Bilder gekauft und nun wird von vielen Seiten der Ankauf kritisiert, weil nur zwei der Bilder einen großen Künstlernamen tragen und die anderen Werke kleinerer Lokalkünstler sind. Die Kritik erscheint aber als unberechtigt, wenn man bedenkt, daß die fünf Bilder alle der ferraresischen Kunst entsprungen sind und als wertvolle Dokumente der verschiedenen Richtungen jener großen Lokalschule anzusehen sind. Nie hat vielleicht Cosmè Turas originelle Kunst eine so mächtig ergreifende Gestalt hervorgebracht, wie die des S. Giacomo della Marca, welcher nun zu den Perlen der Galerie Borghese gehört. Fast farblos in Helldunkel steht die kraftvolle Gestalt des Heiligen da, und das Gewand umgibt mit scharfen, wie in Kupfer getriebenen Falten den knochigen Körper. Wie lehrreich ist es jetzt, in der Borghesegalerie von diesem Bild in einen der nächsten Säle zur herrlichen Circe des Dosso Dossi zu wandern. Kaum ein Menschenalter trennt die beiden Künstler und wie verändert ist die ganze künstlerische Auffassung. Aus der Kunst, in der unter Renaissanceformen noch so viel Mittelalter lebt, zur schönsten Entfaltung aller Kräfte, vom asketischen Heiligen, dem die Kasteiungen tiefe Furchen ins Antlitz gegraben, zur paganisierenden Komposition. Im Bilde Turas alles Zeichnung und Modellierung, im Bilde von Dosso höchste Farbenglut.

Die Direktion der Galerie hat die neu angekaufte Kreuzigung von Ortolano der altberühmten Pietà desselben Meisters gegenübergehängt, aber der Vergleich ist dem neuen Bilde nicht günstig. Farbenprächtig, groß in der Zeichnung, hat es doch Mängel in der Komposition, die nicht einheitlich und organisch wirkt. Nach diesen zwei Hauptwerken ist das Beste ein Erzengel Michael von Ercole de' Roberti. Von kleineren Meistern, aber höchst interessant sind ein Tod der Maria von Michele Coltellini, mit dem Namen des Künstlers und dem Datum 1502, und eine kleine Madonna mit dem Kinde von dem Schüler Turas, der im Palazzo Schifanoia mitgemalt hat.

Fed. H.

Zu der **Gemäldegalerie des Königlichen Schlosses zu Schleißheim** bei München hat der Konservator H. Bever einen neuen Katalog veröffentlicht, der vor allem den Erwerbungen der Galerie auf dem Gebiete der modernen Kunst gerecht wird.

Das **Kupferstichkabinett in der K. K. Hofbibliothek in Wien** erwarb vor kurzem 23 Originalradierungen des in Magdeburg tätigen Radierers Alois Kolb.

AUSSTELLUNGEN

Am 15. Juli wurde im städtischen Museum zu **Amsterdam** eine sehr interessante *Ausstellung* von Werken des Malers *Vincent van Gogh* eröffnet, die nicht weniger als 240 Gemälde und 200 Zeichnungen des Künstlers enthält.

Das **Kunstgewerbemuseum Bremen** hat eine Gesamtausstellung der graphischen Arbeiten des Worpsweder Malers Heinrich Vogeler veranstaltet. Etwa 360 Blätter aller Art von Buchschmuck, Vorsatzpapieren, Vignetten usw., dazu die von ihm ausgestatteten Bücher selbst, geben ein abgerundetes Bild seiner intimen und vielseitigen Kunst.

Im **Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer** zu Breslau soll in der Zeit vom 1. Oktober bis Mitte November dieses Jahres eine Ausstellung von Goldschmiedearbeiten schlesischen Ursprunges und aus schlesischem Besitz stattfinden. Die Ausstellung soll dazu beitragen, der wissenschaftlichen Forschung feste Grundlagen zu verschaffen. Das Komitee hat zur Förderung dieses schönen Unternehmens einen ausführlichen Aufruf erlassen.

Für das Jahr 1907 wird in **Darmstadt** eine **Landesausstellung** für Kunst und Kunstgewerbe geplant. Einladungen dazu sollen an hessische Künstler und solche, die ihre Motive dem hessischen Lande verdanken, erlassen werden. In der Vorlage wird zu diesem Zwecke von dem Landtage die Bewilligung eines Kredits von 60000 Mark gefordert.

In Heidelberg wurde eine **Böcklin- und Thoma-Ausstellung** eröffnet, deren Zustandekommen ein Verdienst von Professor Thode ist, der damit gleichzeitig eine Illustration zu seinen in diesem Semester gehaltenen Vorlesungen über Arnold Böcklin und Hans Thoma zu geben beabsichtigt.

In **Kassel** wurde die **Jubiläums-Gewerbeausstellung** eröffnet. Sie gibt ein erfreuliches Bild von dem Kunsthandwerk im Regierungsbezirk Kassel und Fürstentum Waldeck.

In **Lübeck** wurde vom dortigen Kunstgewerbeverein eine zweite große *Kunstgewerbeausstellung* eröffnet, und zwar in der zum Gottesdienst nicht mehr benutzten Katharinenkirche, die durch Einbauten usw. auch den Zwecken einer modernen Ausstellung gerecht wird. Die Ausstellung trägt durchaus lübeckischen Charakter.

In **München** wurde am 1. Juli *die Ausstellung für angewandte Kunst* im Studiengebäude des kgl. Nationalmuseums feierlich eröffnet.

Staatsankäufe auf der **internationalen Kunstausstellung in München.** Der Prinzregent erwarb die Ölgemälde: Jeanna Bauck, Der Brief; Emerik Stenberg, Im Lampenschein; Aug. Fink, Winterabend mit Hochwild. — Der bayerische Staat kaufte folgende Ölgemälde an: Leo Samberger, Bildnis des Geheimrats Dr. Ritter von Reber; Christian Landenberger, Sommerabend am See; Richard Pietzsch, Spätherbst im Isartal bei Baierbrunn; Hans von Hayek, Sommerweide; Angelo Jank, Hallali; Louis Willem van Soest, Winter; Gottfried Kallstenius, Fichtenhügel; Walter Hampel, Abend (Tempera), Chansonette (Tempera), Alt-Wiener Bildnisstudie (Tempera); Franz Hoch, Erntezeit; Fritz Baer, Abend im Herbst (Schloß Blutenburg); Leo Putz, Halbakt; Alexander Koester, Dem Ufer zu; Adolf Münzer, Abseits vom Fest; Hermann Lindenschmit, Trumpf; Hermann Knopf, Feierabend; Eugène Dekkert, Schottische Farm. Die Skulpturen: Ludwig Dasio, Tänzerin (Bronzestatuette); Willy Zügel, Eisbär (Bronze); Valentin Kraus, Unsere Erlösung.

Posen. Der Ausstellung von Werken des Malers Karl Ziegler folgte im Januar-Februar eine vom Provinzialverein Posener Buchdruckereibesitzer veranstaltete Graphische Ausstellung (Schrift und Druck), sodann eine Leistikow-Ausstellung, veranstaltet von der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft. Zwei Gemälde des Meisters (»Schwanenteich« und »Heimkehr«) gingen in hiesigen Privatbesitz über, ein drittes, »An der Havel«, wurde dem Museum von privater Seite als Geschenk überwiesen. Eine Überweisung als Leihgabe: »Die Schwestern« von Karl Ziegler erfolgte durch die »Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft«. Zum Andenken Menzels fand eine Ausstellung graphischer Originalarbeiten des Meisters — meist eigener Besitz des Museums — statt. Im April wurde eine Ausstellung von Passionsdarstellungen in Heliogravüren der Photographischen Gesellschaft zu Berlin veranstaltet. An sie schloß sich eine Ausstellung moderner Kunststickereien (hauptsächlich Berliner, Darmstädter, Wiener und Posener Arbeiten) an, gleichzeitig mit einer Kollektion moderner Originalgraphik. Zu dem nach Pfingsten in

Posen tagenden 6. deutschen Bibliothekartag wurden eine Answahl von architektonisch oder landschaftlich bedeutsamen Motiven der Provinz zur Schau gebracht.

Albert Besnard hat kürzlich in Paris bei Petit eine Übersicht über sein Lebenswerk in etwa rund 400 Nummern veranstaltet.

KONGRESSE

In **Venedig** wird auf Veranlassung des Kunstvereins in den Tagen vom 21.—28. September der *I. internationale Kunst-Kongreß* stattfinden, dessen Komitee sich wie folgt zusammensetzt: Italien: Luca Beltrami, Camillo Boito, Benedetto Croce, Corrado Ricci, Giuseppe Sacconi; Belgien: Charles Buls, Camille Lemonnier, Octave Maus, Edmond Picard; Deutschland: Alfred Lichtwark, Heinrich Thode, Hugo v. Tschudi; England: William Blake Richmond, Edmund Gosse, William M. Rossetti, Sir Anton Webb, Lord Windsor; Frankreich: Edouard Aynard, Léonce Bénédite, Georges Berger, Robert de la Sizeranne, Roger Marx; Holland: Philipp Zilcken; Österreich: Alfred Roller; Schweden: Ferdinand Boberg; Ungarn: Eugen von Radisics; Vereinigte Staaten von Amerika: Charles Berenson, Lorado Taft. Der Kongreß wird sich mit vier Fragen befassen und zwar: 1. Internationale Ausstellungen und Wettbewerbe. 2. Erziehung zur Kunst und geeignete Mittel, um künstlerische Kultur zu verbreiten. 3. Öffentliche Kunst. Das ästhetische Problem in seinen Beziehungen zum sozialen Problem. 4. Internationales Übereinkommen zum Zweck des Schutzes des künstlerischen Eigentums.

Fast gleichzeitig mit diesem Kongresse wird in **Lüttich** der **III. Internationale Kongreß** für öffentliche Kunst tagen, dessen Programm aus einem vom Vorstande versandten Prospekte hervorgeht. Darnach sind die Arbeiten des Kongresses in 5 Sektionen eingeteilt, die sich mit den Fragen über Schule, Akademien, Museen, Ausstellungen, Theater und öffentlicher Kunst beschäftigen werden.

WETTBEWERBE

Das **Plakatausschreiben des Kunstgewerbevereins zu Magdeburg** hatte folgendes Ergebnis: Von den eingesandten 42 Entwürfen erhielt der Entwurf »Zellemochum« von Wilh. Danz-Dessau den I. Preis, »Abendsonne« von Ernst Hoffmann-Magdeburg den II. Preis, »Monumentale Kirchen« von Friedrich Bauer-Magdeburg den III. Preis. Außerdem wurden angekauft die Entwürfe »Schluß« von Willy Wegener-Magdeburg und »Elbkahn« von Karl Wiankow-Magdeburg.

Die »M. N. N.« teilen folgendes **Welt-Preisausschreiben** für Künstler mit: Die Regierung der Philippinen gibt bekannt, daß sie dem großen Patrioten, Schriftsteller und Dichter *José Rizal* ein würdiges Denkmal errichten will und hierzu einen internationalen Wettbewerb durch Ausschreiben eröffnet. Das Monument wird inmitten der Promenade La Luneta Manilas zu stehen kommen und muß eine Gesamthöhe von 15 Meter haben. Der Entwurf ist dem Künstler freigegeben und seiner Phantasie, nur muß derselbe eine ganze Figur darstellen. Die Denkmalkommission hat die Summe von 100000 Pesos (500000 Frs. = 400000 M.) für die ganze Errichtung bestimmt. 5000 Pesos (20000 M.) erhält der erste Preisträger; zwei Nebenpreise sind bestimmt noch zu je 2000 Pesos für die nächstbesten Arbeiten. Der Endtermin der Einlieferungszeit ist der 30. November 1905. Die Entwürfe müssen an Herrn Maximino M. Paterno, Sekretär der Kommission für Errichtung des José Rizal-Monuments, Colle San Sebastian Nr. 162, Manila, gerichtet werden.

DENKMÄLER

Professor Abbe, dem früheren Leiter der optischen Werkstätte Karl Zeiß und Gründer der Karl Zeiß-Stiftung soll in *Jena* ein Denkmal gesetzt werden.

In **Königsberg** plant man die Errichtung eines monumentalen *Provinzialdenkmals für Schiller.*

Für **das Virchow-Denkmal in Berlin,** für das 80000 Mark ausgesetzt sind, wurde ein öffentlicher Wettbewerb mit Preisen zu 3000, 2000 und 1000 Mark ausgeschrieben.

Für ein **Nationaldenkmal für Victor Scheffel** hat sich in Karlsruhe und Heidelberg ein Komitee gebildet. Die Kosten des Denkmals, das am Bodensee errichtet werden soll, sind auf rund eine Million veranschlagt.

In **Csatad,** dem Geburtsorte Lenaus, wurde das Denkmal für den Dichter enthüllt. Es ist ein Werk des Bildhauers Bela Radnai.

In Preßbaum wurde ein **Brahms-Denkmal,** dessen gewaltige Bronzebüste ein Werk Hildebrands ist, enthüllt.

Der Gemeinderat von **Fiesole** ließ an der ehemaligen Villa Böcklins eine Gedenktafel anbringen, die in warmen Worten der Bedeutung des großen Malers gedenkt.

VERMISCHTES

Verein für niedersächsisches Volkstum. Als selbständiger Zweigverein des Bundes »Heimatschutz« hat sich mit dem Sitz in Bremen ein Verein für niedersächsisches Volkstum gebildet, dessen Aufgabe es sein soll, das Landgebiet von Bremen, die angrenzenden Teile der Provinz Hannover und des oldenburgischen Landes für das Verständnis für die äußere und innere angestammte niedersächsische Art zu gewinnen. Im einzelnen erklären sich die Ziele, welche sich dieser Verein gesteckt hat, deutlich aus den den einzelnen Arbeitsgruppen zugewiesenen Aufgaben, zu deren Lösung sich die sachkundigsten und eifrigsten Freunde Niedersachsens zusammengefunden haben. Der Arbeitsgruppen sind sieben, und ihre Aufgaben verteilen sich wie folgt: Die I. Gruppe beschäftigt sich mit der Erhaltung und Neubelebung der niedersächsischen Bauweise; die II. Gruppe mit der Pflege und Erhaltung des niedersächsischen Kunstgewerbes. Der Schutz des Landschaftsbildes ist die Aufgabe der III. Gruppe. Das Gebiet der IV. Gruppe erstreckt sich auf die Erhaltung und teilweise Neubelebung der Sitten, Trachten und Gebräuche, während der V. Gruppe der Schutz der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt, sowie der geologischen Eigentümlichkeiten obliegt. Die VI. Gruppe widmet sich der Altertumskunde und Prähistorie, während sich endlich Gruppe VII die Pflege der Volkskunde, der plattdeutschen Sprache und Literatur zur Aufgabe gemacht hat. Über die Verwirklichung dieser Ideen im einzelnen verbreitet sich eine kleine Broschüre, die der Verein unter obigem Titel herausgegeben hat und die manche bemerkenswerte Andeutungen über die heutige niedersächsische Kunst und Volksart im allgemeinen, im besonderen noch über die Mittel, wodurch man den recht anerkennenswerten Aufgaben gerecht werden will, enthält.

Sehr traurig scheint es mit dem Schutz der Kunstwerke auf der **Weltausstellung zu Lüttich** bestellt zu sein. Zuerst kam die Nachricht von der vandalistischen Zerstümmelung des Gemäldes von Eug. Bracht »Feudaladel und Industrie«, das durch einen breiten Messerschnitt wertlos gemacht wurde, nunmehr kommt die Mitteilung, daß nicht nur dies Bild, sondern drei weitere von deutschen Künstlern, darunter das Ölgemälde »Frohe Botschaft« von Professor L. Dettmann, verletzt worden sind. Die guten Lütticher haben bei der Affäre Lambeaux sich genügend durch mangelnden Geschmack lächerlich gemacht; daß sie

auch über Interesselosigkeit verfügen, durch die allein derartige Vorkommnisse möglich gemacht werden, dürfte dagegen neu sein.

In London ist ein höchst bemerkenswertes Bild aufgetaucht: nämlich ein **Bildnis des Aretino von Tizian**, das, wie uns berichtet wird, unvergleichlich lebenswahr, eindringlich und ungeschminkter den großen Pamphletisten wiedergibt, als das bekannte Florentiner Bild. Das Bild soll aus dem Palast Chigi stammen.

Wieder eine Entdeckung. Der Berliner Porträtmaler Professor Gustav Richter hat in einer Broschüre, deren Kernpunkte in der »Vossischen Zeitung« weiteren Kreisen mitgeteilt werden, behauptet, die beim Fürsten Putbus befindliche sogenannte Madonna di Gaëta sei ein Original Raffaels und das Vorbild der danach später von anderer Hand kopierten Madonna Alba in der Ermitage. Ein maßgebender Kenner, der beide Werke genau besichtigt und verglichen hat, erklärt uns, daß die Richtersche Behauptung für jeden, der mit raffaelischer Kunst und Malweise vertraut ist, hinfällig ist. Die Zeichnung und die nur auf Rund berechnete Komposition des Petersburger Bildes lassen beim Vergleich das quadratische Putbussche Exemplar als eine wenig glückliche Kopie erkennen, die nichts von Raffaels Hand zeigt.

In der **Galerie des Mauritshuis** im Haag wurde vor kurzem das bekannte kleine Porträtstück von Frans Hals »Offizier mit Spitzenkragen« (24×19,5) aus dem Rahmen gedrückt und gestohlen. Die Niederländische Regierung hat für Wiederauffindung desselben eine Belohnung von 500 Gulden ausgesetzt und erbittet nähere Mitteilungen an die Galeriedirektion.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 31. 18. August

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 1. September.

DIE KUNSTAUSSTELLUNG IM PALAZZO DELLE BELLE ARTI IN ROM

Schon lange hätte ich gerne von dieser interessanten Ausstellung gesprochen, wartete aber von Tag zu Tag die Vervollständigung derselben ab. Endlich hat diese nun stattgefunden mit der Eröffnung des Saales der alten Prix de Rome und der Sonderausstellung des neapolitanischen Malers *Gioacchino Toma.*

Ausstellungen von Werken solcher Meister, die im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts als alte Männer gestorben sind, haben für uns ein ganz besonderes Interesse, weil wir in ihnen noch einen Abglanz sehen von längst verschwundenen Kunstidealen und dabei doch die ersten Einflüsse der modernen Regungen. Von den alten Kunstidealen war in dem ebengenannten Künstler, der 1891 gestorben ist, eines noch sehr lebendig, von dem die modernen Künstler so ganz abgekommen sind und das doch eine solche Wichtigkeit hat, daß man wohl mit Recht sagen kann, daß es zu den Prinzipienfragen der Kunst gehört, die Entwickelung eines Künstlerlebens nach einer gewissen Kunstform und einem bestimmten inhaltlichen Objekt, das dem Künstler als Richtschnur dient und seiner ganzen Tätigkeit eine sichere Bahn bereitet, zu betrachten. Man kann ja sagen, daß eine solche Richtschnur dem freien Wirken des Künstlers Fesseln anlegt, aber man muß auch zugeben, daß sie vielen guten Talenten, die nicht die Höhen des Genius erreichen, das Mittel bietet, Gutes und Gediegenes zu schaffen. Gründliches Studium gewisser Menschen, besonderer Lebensanschauungen geben dem Werk vieler solcher Künstler, die wir jetzt altmodisch nennen, eine Festigkeit und einen einheitlichen, sicheren Charakter, den wir leider so oft bei unseren fessellos auf alles losgelassenen jungen Künstlern entbehren.

Gioacchino Tomas Kunst macht auf anderem Felde den gleichen Eindruck, den die klaren, durchdachten Werke eines Dahl und eines Friedrich auf uns machen. Es sind nicht Werke eines Genius, aber eines künstlerisch hochgebildeten und feinfühlenden Menschen. Es sind keine in hochsymbolischen Formen gekleidete Weltgedanken in seinen Bildern, aber einfache Szenen aus dem bürgerlichen Leben, woraus tiefstes Mitgefühl spricht, mit allen großen und kleinen Schmerzen, die das Leben bringt. Die Eröffnung eines Testaments bei dem Notar, die verschämten Mütter vor dem Findelhaus, ein Zug kleiner Mädchen, die zaudernd mit dem das Allerheiligste tragenden Priester in das Zimmer treten, wo ihre kleine Pensionatsschwester im Sterben liegt, glückliche Mütter ihre Kleinen herzend, das stellen die Bilder dar und man sieht so recht das Gefühl des Meisters in der strengen, fast peinlichen Genauigkeit, mit welcher er die Möbel, die feinsten Nippsachen, jede Kleinigkeit der Räume, in denen die Begebenheiten vor sich gehen, wiedergibt. Ein Bild zeigt uns, welche Kraft in der einfachen Form zu finden ist und wie der Gedanke weit über das enge Bild hinausreicht. Luisa Sanfelice, vom letzten bourbonischen König Neapels wegen ihrer Beteiligung an politischen Verschwörungen eingekerkert, sitzt in der engen Zelle und näht an einem Kleidchen für das Kind, welchem sie bald im Gefängnis das Leben schenken soll. Die abgehärmte Frau ist ganz in ihre mütterliche Arbeit versunken, aber welche Verkörperung des Leidens und Ringens des ganzen Volkes um Italiens Befreiung und Wiedererhebung ist sie uns zugleich.

Wie kalt erscheint gegen diesen feinen einfachen Künstler die prunkhafte Ausstellung der Prix de Rome, in der man alle Übel des akademischen Unterrichts klar vor sich sehen kann, aber zwar auch einiges aus dem Werk jener Meister, welche gegen die Akademie ankämpfend der individuellen Richtung den Weg öffneten. Schon voriges Jahr enthielt die römische Jahresausstellung eine Sammlung von Werken alter Stipendiaten der französischen Kunstakademie, von Drouais, van Loo und Regnault und vielen anderen. Dieses Jahr haben die französische Regierung und die Gemeinden noch mehr geschickt. Von Carle van Loo zwei Porträts, zwei von Chardin. Fragonard, den man in Italien so wenig kennt, tritt einem hier fast vollständig entgegen, denn neben dem großen akademischen Bilde, Heroboam darstellend, der den Götzen Opfer darbringt, sehen wir das Déjeuner sur l'herbe, in welchem die Eleganz des feinen Malers zur Geltung kommt. Von David das große Bild mit Andromache und einige Porträts. Interessante Bilder von Hebert, Doucet, Besnard, Zeichnungen von Ingres und einige

Skulpturen, worunter ein höchst charakteristischer Entwurf von Carpeaux, vervollständigen diese Serie. Das Ausstellungskomitee hat dann auch eine Sonderausstellung von Werken des Carolus Duran, jetzigen Direktors der französischen Kunstakademie und selbst ehemaligen Stipendiaten in Rom, veranstaltet.

Wenn wir nun von diesen Abteilungen vergangener Kunst, denn zu dieser müssen auch die altmodischen Werke Durans gerechnet werden, uns zu den Sälen wenden, wo die zeitgenössische Ausstellung Platz gefunden hat, so sehen wir gleich, wie viele neue frische Kräfte sich zwischen den jungen Künstlern regen und wieviel von der jetzt emporwachsenden Generation zu erwarten ist. Die Zahl der feuerroten Kardinäle, der langweiligen Ciociaren und was sonst so der Ballast aller römischen Jahresausstellungen war, ist doch nun nach und nach geringer geworden, so daß man wohl auf ein baldiges Verschwinden auf Nimmerwiedersehn hoffen darf. Die Ausstellung verliert so allmählich den unsympathischen Kunstbazaranstrich und man sieht doch auch Werke, aus denen etwas besseres spricht als der bloße Gedanke, dem Käufer zu gefallen. Unter den jungen römischen Malern, die mit frischen Kräften an die Arbeit gehen, sind besonders bemerkenswert *Arturo Noci, Ciacomo Balla, Umberto Coromaldi, Camillo Innocenti* und *Vittorio Grassi.* Ihre Landschaften und Porträts zeigen neben persönlichen Eigenschaften frische, kräftige Malweise. Eines ist aber ihnen vorzuwerfen, daß man meistens vergebens eine belebende Idee in ihren Bildern sucht. Es ist gewöhnlich nur technisches Können drin. Über die einfache Darstellung des Natürlichen erhebt sich Arturo Noci in dem Bilde vom östlichen Ende der Piazza di Siena in Villa Borghese mit dem letzten Leuchten der untergehenden Sonne auf den dunklen Steineichen. Ballas *Proprietario* zeigt große Kraft und man freut sich an dem dicken Kerl, der so selbstbewußt am offenen Fenster sitzt und auf sein Gelände schaut, aber wie wünschenswert wäre es, wenn der Maler mit seiner jungen Kraft nach etwas Höherem greifen wollte. *Mengarinis Christus in der Werkstätte* ist interessant gemalt und gedacht, aber leider stofflich nicht neu.

Ernster als die Römer sind eigentlich die Venezianer in den Darstellungen ihrer geliebten Kanäle und alter Paläste, in welche sie doch immer den ganzen Reiz der Lagunenstadt zu legen wissen. *Ferruccio Scattola*, dem wir schon so viele schöne Bilder aus Venedig verdanken, hat diesmal einige Sachen aus der venezianischen Campagna geschickt, die ihn von einer neuen und sehr sympathischen Seite zeigen, und so auch *Francesco Sartorelli,* mit seinem *Sonnenuntergang im Winter,* wo die nüchterne Landschaft der paduanischen Ebene im letzten Sonnenwiderschein durch den lichten Abendnebel über einen ruhig dahinfließenden glänzenden Fluß und hagere entlaubte Pappeln zu einfacher Größe emporwächst. Unter den Bolognesen sind die Malereien von *Augusto Maiani* schön und inhaltvoll. Die Frische der Naturdarstellung und die Klarheit der Lufttöne machen diesen feinen Künstler zu einem der beliebtesten des intelligenten Publikums. Altmodisch, aber tüchtig ist das große Bild von *Pio Joris Giovedi Santo,* welchem der Müllerpreis zugesprochen worden ist. Unsympathisch in ihrer sonderbaren Technik, aber voll Kraft die Malereien von *Antonio Mancini,* für den es leider nur zwei Grundfarben gibt, die alles andere totmachen, leuchtendes Kreideweiß und Stiefelwichseschwarz, so daß man sich ordentlich anstrengen muß, um das wenige Feinere herauszulesen.

Noch bleiben uns zwei Sonderausstellungen zu besprechen, die von Aristide Sartorio und die von Walter Stetson.

Sartorio stellt ein großes Bild mit einer Schafherde auf dem Hintergrund von in Abendlicht leuchtenden Bergen, mehrere Pastelle, Landschaften und Tiere aus und einige Skulpturen. Wie auch sonst in den Werken des römischen Künstlers zeigt sich seine Tüchtigkeit in der Wiedergabe des Natürlichen und ein feiner Sinn für das Malerische; Eigenschaften, die aber nicht ausreichen, wenn er sich an das Komponieren eines großen Werkes macht. Wie die Diana Efesia und die Gorgone der römischen modernen Pinakothek, zeigen diesen Fehler die plastischen Entwürfe zu dem Silberschild, welchen die italienische Marine dem Duca degli Abruzzi für seine Polarreise gewidmet hat. Köstlich der äußere Fries mit Darstellung von Polartieren, wunderbar schön die Pferde, welche das Gespann des Sonnengottes in der Mitte bilden, unruhig und wie zerrissen das Ganze.

Der Amerikaner *Charles Walter Stetson* aus Boston zeigt sich uns in seinen vielen Malereien als ein interessanter Künstler, dem sehr viel daran liegt, die natürlichen Formen, ohne viel Rücksicht auf ihr wirkliches Aussehen, phantastisch und fast traumhaft darzustellen. Es gelingt ihm oft, bei ganz unnatürlichen Farben und sonderbarer Beleuchtung höchst Wirksames zu bieten, wie in dem Bild *»Das Kind«*, wo um zwei junge Menschen, Mann und Frau, die mit ihrem Säugling wie traumverloren dastehen, sich die ganze Familie versammelt hat. Die schreienden Farben, die steifen Formen, die phantastischen Kleider, dies alles kann doch nicht den tiefen Eindruck zerstören, den das Bild auf uns macht. Es ist wie ein Geheimnis darin verborgen. Von Ausländern sind nur noch der Pole *Michael Felix Nygrzywalski* mit einem großen symbolischen Triptychon zu erwähnen, *Hegedüs Lászlo,* die wenigen Deutschen und die Spanier. Wer an die kraftvollen, leuchtenden Sachen der Stipendiatenausstellungen der spanischen Nationalakademie zurückdenkt und diese Serie von kalten Bildern dabei mustert, muß sich wundern und an eine augenblickliche Pause in dem Können der spanischen Maler in Rom denken. Leblos die Porträts von Barbudo und Echena, verrückt der Ciociarentanz von *Anselmo Guinea.* Unter den vielen mittelmäßigen Sachen zeichnen sich einige leuchtende Bilder von *Pablo* und *Augustin Salinas, José Benlliure* und *Antonio Echague Ortiz* aus. Von den Deutschen haben, da dieses Jahr der Müllerpreis für die Italiener bestimmt war, nur wenige ausgestellt. *Max Roeder,* der in seinen Bildern die alten römischen Villen und

ihren poetischen Reiz wiedergibt und der voriges Jahr eine wundervolle Tiberansicht brachte, hat drei Bilder eingeschickt, in denen man wohl den feinen poetischen Gedanken fühlt, die aber leider zu künstlich aufgebaut sind. *Ernst Noether* stellt eine kleine Landschaftsstudie aus, *Knüpfer* einige Seestücke.

Eine Serie von guten Radierungen des neuerdings verstorbenen *Vanni* ist das einzige, was von graphischen Künsten ausgestellt ist. Immer wieder fällt einem diese Interesselosigkeit in Italien für diesen so lebendigen Kunstzweig auf.

Die Skulpturen sind nicht zahlreich und auch nicht bedeutend. Einiges ist aber sehr gut und vielversprechend, besonders von dem, was jüngere Künstler ausgestellt haben. *Arturo Dazzi,* Stipendiat der römischen Kunstakademie, ist in den apuanischen Bergen geboren, wo der carrarische Statuenmarmor gewonnen wird, und dem jungen Bildhauer hat wohl die hohe Phantasie Michelangelos vorgeschwebt, welcher, als er lange in den Bergwerken verweilte, eines Tages gesagt haben soll, es müsse doch herrlich sein, dem Marmorberg selbst die Form einer Göttin zu geben. Arturo Dazzi stellt einen Entwurf aus, in dem sich der Gipfel des Berges zu einem großartigen Frauenkopf auswächst, welcher den Blick auf die mühsam bergabrollenden, mit Marmorblöcken bepackten Ochsenkarren senkt. Der Gedanke ist großartig; frei und mutig die Modellierung. *Giovanni Prini,* der noch zu den Jungen gehört, hat eine Menge kleiner und großer Gruppen und Statuen ausgestellt, die einem eine klare Idee seines kräftigen Talentes geben. Es gefällt ihm, seiner Kunst einen inneren, traurigen Inhalt zu geben, oft auch wenn er seine reizenden Kindergestalten mit so viel Schwung und Grazie modelliert. Zwei Kinder stehen auf einer eben gemähten Wiese und schauen ernst auf die große Sense, welche auf den eben getöteten Blumen und Gräsern liegt. Gestalten verarmter Künstler, abgehärmte Mütter, oft sehr natürlich dargestellt, aber oft auch zu sehr verzerrt; Menschen, über die aller Schmerz gekommen ist und jedes Elend. Schade, daß dem interessanten Künstler oft ein richtiges Verständnis für die wirklich schöne Form fehlt und er so oft ins Fratzenhafte fällt. Gute Sachen stellen auch Buemi, Nicolini, Jughilleri, Seeboek und Quattrini aus. Cambellotti hat eine Serie guter kunstgewerblicher Gegenstände gebracht und Frau Lancelot-Croce einige silberne Vasen mit goldenen Ornamenten, bei denen die französische leichte Eleganz des Schmuckes zu den klassischen Formen der Gefäße nicht stimmen will. *FED. H.*

DAS BASELER HOLZSCHNITTALPHABET VON 1464 IN EINER GLEICHZEITIGEN FRANZÖSISCHEN MINIATURKOPIE

Im Bulletin du Bibliophile, Heft 7 vom 15. Juli 1905, wird eine Seite auf einem Livre d'Heures der Pariser Bibliothek abgebildet, die, verteilt auf vier Zeilen, den Anfang des englischen Grußes AVE MARIA GRACIA PLaE enthält. Die Tafel ist Beigabe zu dem Artikel von Henry Martin über die Miniaturisten auf der Ausstellung der Primitifs Français 1904. Die einzelnen Buchstaben der Inschrift gehören einem sogenannten figurierten Alphabet an, grotesken Zusammensetzungen von Menschen- und Tierleibern. Der Verfasser bewundert (S. 335) die phantastische Kunst der Erfindung, erkennt aber nicht den Zusammenhang mit bekannten Werken der deutschen Graphik. Es sind Kopien nach Kupferstichen des Meisters E. S. und dem Holzschnittalphabet von 1464 des Baseler Museums. Vom gestochenen Alphabet des Meisters E. S. hat der Miniator nur das A benutzt, dieses zweimal in Ave und in Maria das zweite A. Alle übrigen Buchstaben sind dem Holzschnittalphabet von 1464 entnommen. Dieses Alphabet ist wahrscheinlich niederländischen Ursprungs und nur in einem Exemplar in Basel erhalten[1]). Selbständige Erfindung gibt der französiche Miniator nur in dem zweiten A des Wortes Gracia. Links eine Frau, von den Knien an aus einem Blumenkelch herauswachsend, rechts eine Frau auf dem Pferd, von vorn gesehen, beide Frauen halten zwischen sich ein Tuch, das den Querbalken des A bildet. Der Buchstabe ist also ganz nach Analogie des A vom Holzschnittalphabet erfunden.

Die Handschrift, in dem sich diese interessante Kopie findet, ist im Besitz der Pariser Bibliothek (ms. lat 1173, das Blatt mit den figurierten Buchstaben ist Fol. 52). Auf der Pariser Ausstellung der Primitifs Français war es unter Nr. 138 als »Livre d'Heures de Jean le Bon Comte d'Angoulême, ou de son fils, Charles« ausgestellt. Die Handschrift bekam nach dem vorkommenden Wappen der Grafen von Angoulême den Namen. Jean starb 1467, Charles 1496. Im Katalog der Ausstellung, 2. Teil, S. 47, Nr. 138, ist bemerkt, daß sich auf Fol. 52 verso, das muß also die Rückseite der im Bulletin du Bibliophile publizierten Miniatur sein, eine Ostertafel findet, die mit dem Jahr 1464 beginnt. Die Herstellung des Manuskriptes ist demnach in dieses Jahr, oder doch in die nächste Zeit nachher, zu setzen. Daß das vom Jahre 1464 datierte Holzschnittalphabet schon im gleichen Jahr in Frankreich nachgeahmt wurde, gibt der Kopie besondere Bedeutung.

JARO SPRINGER.

NEUES AUS VENEDIG

Viel hätte nicht gefehlt und die Fresken G. B. Tiepolos im Palazzo Labia wären, von der Wand gelöst, nach Paris gewandert. Dem Besitzer des Palastes, einem Herrn Orefice, ist eine große Summe geboten worden, und er war, trotzdem er dies jetzt in den Zeitungen in Abrede stellt, nicht abgeneigt, die gebotenen 250000 Frs. anzunehmen. Dagegen ist es nur den energischen Vorstellungen des Galeriedirektors Cantalamessa zu danken, wenn mit Hilfe der Regierung diesem Verluste, für Venedig von nicht zu unterschätzender Bedeutung, vorgebeugt werden konnte. (Bekanntlich behandeln diese herrlichen Fresken die Geschichte des Antonius und der Kleopatra.)

Angesichts dieses und anderer analoger Fälle wird der im September in Venedig tagende internationale Kunstkongreß sich auch mit diesen Fragen zu beschäftigen haben. Sollte es gelingen, die italienische Regierung zu bestimmten energischen Maßnahmen zu treiben, solchen Spekulationen vorzubeugen, so hat der Kongreß nicht umsonst getagt.

Architekt Manfredi, der bisher die Restaurierungsarbeiten an der Markuskirche leitete, hat sein Entlassungsgesuch eingereicht. Die Arbeiten in der Frarikirche, kurze Zeit unterbrochen durch unmotivierte Einsprache der hiesigen Künstler, nehmen seit einiger Zeit wieder ihren ruhigen Fortgang.

1) Vergl. meine gotischen Alphabete Tafel XIII—XVI und Text Seite 3.

Corado Ricci hat in den gelesensten italienischen Zeitungen in scharfer Sprache auf die Verunstaltungen hingewiesen, welche Venedig und seine Lagune erfahren hat durch Überführung der Leitungsdrähte des elektrischen Lichtes vom Festland nach der Stadt, durch die ekelhaften Reklametafeln, in langer Reihe in der Lagune aufgestellt, welche Kakao und Pilsner Bier anpreisen. Er beklagt, daß auf der Riva degli Schiavoni, dicht neben dem Gefängnisse und Dogenpalast ein großes Hotel von dreißig Meter Höhe errichtet werden soll, desgleichen neben der Salute. Er zeiht die Venezianer der Gleichgültigkeit. Darob großes Geschrei in den Lokalblättern. Jeder Kunstfreund muß es Ricci danken, daß er durch seine energische Sprache eine Bewegung durch die ganze italienische Presse hervorgerufen hat zugunsten der Erhaltung der Physiognomie Venedigs und gegen herzlose Spekulation. Man hofft, einen Gesetzesparagraphen dem gegenüber benutzen zu können, welcher bestimmt, in welcher Weise neu zu errichtende Gebäude, welche in nächster Nähe eines bedeutenden monumentalen Baues sich erheben sollen, in ihren Dimensionen beschränkt werden müssen. *A. Wolf.*

NEUES AUS PARIS

Mme. Fantin-Latour hat der Gemeinde von Paris die ganze Serie der Lithographien ihres Gatten gestiftet. — Die Pariser Stadtväter haben jüngst beschlossen, das ganze Studio des im Jahre 1902 verstorbenen Bildhauers Jules Dalou anzukaufen. — Mme. Corroyer hat dem Louvremuseum ihre berühmte Sammlung mittelalterlicher Silberarbeiten nach dem Willen ihres verstorbenen Gatten testamentarisch vermacht, sich aber den Besitz bei ihren Lebzeiten vorbehalten.

In Paris hat sich nach dem Muster des dortigen Schriftstellerverbandes gleichfalls ein **Maler- und Bildhauerverband** gebildet, von dessen Tätigkeit man für die Zukunft wichtiges erwarten darf.

Die **Pariser Akademie des beaux Arts** wählte den Bildhauer *Saint-Marceaux* zum Nachfolger des verstorbenen Paul Dubois. Er ist namentlich bekannt geworden durch seine im Luxembourg-Museum befindliche Statue »Genius des Schweigens«. Gleichzeitig wurde für den durch den Tod Rothschilds frei gewordenen Sitz eines Mitgliedes der berühmte *Anatom Richer*, der gleichzeitig als Zeichner und Bildhauer geschätzt wird und in der Kunstschule Unterricht erteilt, gewählt.

Im »**Petit-Palais**« wurden drei neue Säle eröffnet, die eine Ausstellung von kostbarem Sèvresporzellan, von Werken des Bildhauers Dalou und des Malers Ziem enthalten.

Das **Louvremuseum** erhielt aus dem Nachlaß des verstorbenen Barons Rothschild wertvolle Geschenke, darunter zwei Teniers, vier Greuze, ein Ruysdael, ein Hobbema und ein Wouwerman.

DIE SAMMLUNGEN ALTER KUNST ITALIENS IN IHRER JÜNGSTEN ENTWICKELUNG

Wer nur aus den Zeitungen über die Kunstsammlungen Italiens sich ein Urteil bilden kann, muß annehmen, daß der Kunstbesitz Italiens mehr und mehr zusammenschmilzt, daß immer neue Schätze daraus in das Ausland wandern: soviel ist die Rede von den Verkäufen unschätzbarer Kunstwerke aus Privatbesitz, von den Entwendungen aus Klöstern und Kirchen. Wer aber Italien seit Jahrzehnten kennt und es von Zeit zu Zeit wiedergesehen hat, wird über die Entwickelung des italienischen Kunstbesitzes zu ganz anderen, sehr viel günstigeren Ansichten gelangt sein. Die Sammlungen haben nicht nur in der Aufstellung wesentliche Verbesserungen erlebt, sie haben sich im Laufe des letzten Menschenalters verdoppelt und verdreifacht, haben sich nach vielen Richtungen vertieft, und für die Erhaltung der Monumente ist seither außerordentlich viel geschehen — ob stets in richtiger und wirkungsvoller Weise, ist freilich eine andere Frage. Wenn bei jedem völlig ordnungsmäßigen Verkauf eines oft herzlich unbedeutenden Kunstwerks an das Ausland über »Diebstahl« und »Raub« geschrien wird, wenn sogar die Regierungsorgane selbst bei Verkäufen an ausländische Museen sich solcher maßlosen, ganz ungerechtfertigten Ausdrücke bedienen, so übersieht man in Italien vollständig, daß gleichzeitig mit der Ausfuhr auch eine Einfuhr von alten Kunstwerken nach Italien stattgefunden hat; ja über jenem Geschrei hat man selbst im Ausland das Bewußtsein verloren, wie bedeutend das ist, was wir »Barbaren« in den letzten Jahrzehnten an Italien an Werken der älteren Kunst abgegeben haben. Es ist gewiß nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß Italien in dieser Zeit an wirklichen Kunstwerken nahezu ebensoviel eingeführt wie ausgeführt hat; und obenein hat es alle jene Sachen geschenkt bekommen, während durch die Verkäufe zu meist außerordentlichen Preisen das Nationalvermögen um ein Erkleckliches vermehrt worden ist. Ein solches, fast unschätzbares Geschenk war die ganz in Frankreich durch Generationen zusammengestellte Sammlung des Franzosen Carrand, durch welche das Museo Nazionale in Florenz auch für die Kleinkunst eine Sammlung ersten Ranges geworden ist. Dasselbe Museum hat in der Sammlung Reßmann eine ganz gewählte, fast ausschließlich in Paris zusammengebrachte Waffensammlung als Vermächtnis erhalten. Die Sammlungen des Marchese d'Azeglio, die heute den Hauptbestandteil des Museo Civico in Turin ausmachen, stammen vorwiegend aus Erwerbungen, die er als italienischer Gesandter in London machte. Auch manche der Antiken der eben der Stadt geschenkten Sammlung Barracco in Rom und manche Schätze verschiedener Privatsammlungen, wie der Galerie Crespi in Mailand und andere mehr, stammen aus dem Auslande. *W. B.*

NEKROLOGE

Eine schmerzliche Kunde kommt uns aus Paris. Dort ist am 23. Juli im Alter von nur 36 Jahren unser Mitarbeiter **Georges Riat** infolge eines Herzleidens, das er sich vor Jahresfrist zugezogen hatte, gestorben. Riat war seit einer Reihe von Jahren Assistent an der Kupferstichabteilung der Bibliothèque Nationale. Literarisch hat er sich in Deutschland besonders durch sein weit verbreitetes Buch über Paris in der Sammlung »Berühmte Kunststätten« bekannt gemacht. In letzter Zeit arbeitete er an zwei größeren Werken, einem über Ruisdael und einem über Courbet. Dieses letztgenannte sollte gerade jetzt erscheinen. Riat war ein Mensch von seltener Bescheidenheit und Hilfsbereitschaft. Er war der Typus des soliden Arbeiters, für den das Studium alles ist. Seine zahlreichen Freunde werden seinen frühen Tod schmerzlich beklagen.

Jean Jacques Henner, der Liebling der amerikanischen Bilderkäufer, der fast am häufigsten in den Läden der Pariser Kunsthändler gezeigte Meister, ist am 23. Juli in Paris gestorben. Henner stammte aus dem Elsaß, wo er am 5. Mai 1829 in Bernwiller als Sohn bescheidener Bauersleute geboren war. 1858 wurde er Prix de Rome und 1865 begann er, angestachelt durch den Erfolg, den er damals mit der Darstellung eines nackten weiblichen Wesens in einsam heimlicher, freier Natur gewann, eine unabsehbare Reihe von Variationen dieses Themas zu schaffen, das er mit »Hennerschen« Frauenköpfen, meist rotblonden Typen, wechseln ließ. Die Produktion konnte kaum der Nachfrage genügen. Henner verstand sein Metier aus dem

Grunde und war einer der glänzend geschulten französischen Maler alten Schlages. Aber durch sein Beharren auf dem einmal erreichten goldenen Punkt hatte er sich die Sympathien ernster Kunstbetrachter längst verscherzt. Übrigens gehörte er in Paris auch zu den gefälschtesten Malern, was bei der Verkäuflichkeit seiner Werke nicht wunder nimmt. Bekannt ist das Histörchen, wie er vor ein paar Jahren zu einem der großen Kunsthändler in den Laden tritt und seiner Empörung darüber Ausdruck verleiht, daß ein Bild von ihm im Schaufenster stände, das gar nicht von ihm herrührte, sondern gefälscht sei. Der kluge Händler schlug ihm vor, seine Klagen lieber recht leise und still vorzubringen und sie gar nicht erst an die große Glocke zu hängen; denn wenn erst im Publikum bekannt würde, daß es auch gefälschte Henners gäbe, so würden die echten stark im Preise fallen.

In München verstarb der Leiter der bekannten Malschule **Anton Azbé,** Lehrer vieler heute anerkannter Künstler, der es selbst in seiner beinahe sprichwörtlichen Bescheidenheit zwar nicht bis zum eigenen Ruhme gebracht, dessen Wirken aber in dem, was er seinen Schülern und Freunden in selbstloser Hingabe gewesen, von reichem Segen gelohnt war. Als Mensch war er eine der originellsten und bekanntesten Künstlerpersönlichkeiten Münchens.

Eduard Leonhardi †. In Loschwitz bei Dresden ist am 15. Juli der Landschaftsmaler Professor Eduard Leonhardi gestorben, einer der letzten, wenn nicht der letzte Schüler Ludwig Richters. Er wurde am 19. Januar 1826 zu Freiberg geboren und besuchte von 1844 an die Dresdener Kunstakademie, von 1846 an Richters Atelier. In den Jahren 1853—59 bildete er sich in Düsseldorf weiter, dann ließ er sich in Loschwitz nieder. Einen Ruf als Professor der Landschaftsmalerei an die Kunstschule zu Weimar 1863 lehnte er ab. Dagegen kaufte im folgenden Jahre die Königliche Gemäldegalerie zu Dresden seine große »Deutsche Waldlandschaft«, die einen Höhepunkt seines Schaffens bedeutet und noch heute als ein gutes bezeichnendes Werk der Landschaftsmalerei jener Zeit anzusehen ist. Zugleich wurde Leonhardi zum Ehrenmitglied der Dresdener Kunstakademie ernannt. Seitdem hat er zahllose Landschaften gemalt, zu denen ihm die Umgebung von Loschwitz, der Edmundsgrund und der Dürr-Kamnitzgrund in der Sächsischen Schweiz, auch wohl der Rabenauer Grund bei Dresden und der Oybin bei Zittau die Motive lieferten. Lieblich blühende Bäume im Frühling, die idyllische Waldeinsamkeit, Waldmühle bei Abenddämmerung waren seine Lieblingsmotive, die er immer von neuem variierte. Mit liebevoller Sorgfalt führte er alle Einzelheiten aus: Gräser und Farnkräuter, Steine und Steinchen, Moose, Zweige und Blätter. Sehr viele seiner Bilder sind infolgedessen nur Vordergrundsbilder. Das Weite, Große und Dramatische lag ihm ferner, er war vorzugsweise Lyriker. Ausnahmsweise malte er Alpenbilder aus der Umgegend von Garmisch-Partenkirchen. Freier als in seinen Ölgemälden war Leonhardi in seinen Aquarellen, von denen eine Reihe von 29 Stück 1887 in der ersten internationalen Aquarellausstellung zu Dresden zu sehen war und dem Künstler das Preisdiplom einbrachte. Leonhardi hat in den sechziger und siebziger Jahren in der deutschen Landschaftsmalerei eine angesehene Rolle gespielt. Die weitere Entwickelung hat er nicht mehr mitgemacht, wie auch in seiner Malerei keine eigentliche Entwickelung festzustellen ist. Ölgemälde von ihm findet man in der Galerie zu Dresden, im Wallraff-Richartz-Museum zu Köln und in großer Anzahl in der Roten Amsel, einem originellen Künstlerheim in Loschwitz bei Dresden, das Charles Palmié im Äußern mit humoristischen Sprüchen usw. ausgestattet hat. (Dieses Leonhardi-Museum steht täglich, außer Sonntags, von 10—5 Uhr dem freien Besuch offen.) *P. Sch.*

In Neapel starb im Alter von 76 Jahren der älteste der neapolitanischen Maler **Francesco Martini,** der ein trefflicher Landschafts- und Militärmaler war. Von demselben sind einige Bilder in der römischen Nationalgalerie zu sehen.

DENKMÄLER

In **Ensisheim** wurde das Denkmal für den daselbst im Jahre 1604 geborenen Dichter Jakob Balde, den sogenannten deutschen Horaz, enthüllt. Das Denkmal, ein Werk des Bildhauers Alfred Marzolf, besteht aus einer Büste mit Umrahmung.

Auf dem Kirchhof von **Harrow** hat man für Lord Byron bei der steinernen Bank, auf der er als Schulknabe oft stundenlang saß und träumte, eine Gedenktafel angebracht. Dies ist wenigstens der Anfang zu einer gerechten Würdigung des großen Toten, der es zu einem Grabdenkmal in der Westminster-Abtei wohl niemals bringen wird, da er doch gar zu sehr den englischen Begriff von Anstand und Sitte durch sein freies Liebesleben verletzt hat.

In **Greifswald** wurde das **Denkmal Kaiser Wilhelms I.,** ein Werk des Bildhauers Wenck, enthüllt.

Für das **Denkmal für F. A. Krupp in Essen** wurde von der Jury der Entwurf Hugo Lederers gewählt.

In **München** ist das Kaiser-Ludwig-Denkmal Ferdinand von Millers enthüllt worden.

In **Hamm i. W.** wurde das von Wilhelm Wandschneider in Charlottenburg geschaffene **Denkmal** für den ehemaligen preußischen **Kultusminister Falk** enthüllt.

In **Reichenweier** bei Straßburg wurde für die daselbst am 28. Januar 1750 geborene Marie Karoline Flachsland, die Gattin Herders, eine von Professor Eberbach in Heilbronn gefertigte Gedenktafel enthüllt.

In **Tönning** wurde das von Professor A. Brütt geschaffene *Esmarch-Denkmal* an der Westseite des Schloßplatzes aufgestellt.

In Straßburg hat sich nunmehr unter dem Vorsitz des Statthalters das Preisgericht für das **Kaiser-Wilhelm-Denkmal** aus den Professoren v. Zumbusch, Geheimrat Dr. Bode, Professor Theodor Fischer und Geheimrat Thode konstituiert. Zur Einreichung von Entwürfen im engeren Wettbewerb sind Professor Manzel (Berlin), Professor Brütt (Weimar), Professor v. Rümann (München), Bildhauer Lederer (Berlin), Bildhauer Tuaillon (Berlin) aufgefordert worden, die sämtlich ihre Beteiligung zugesagt haben.

Ein **Denkmal** für *Antoine Wiertz* soll nach dem Entwurf des Bildhauers de Haene in seiner Vaterstadt Dinant errichtet werden.

DENKMALPFLEGE

Das sogenannte Haus der Julia Capuletti wurde von der Stadt **Verona** für 14500 Lire angekauft und soll als historisches Denkmal erhalten bleiben. Wenn auch die Taufe auf die unglückliche Geliebte nur Phantasiegebilde ist, so begrüßen wir die Nachricht deshalb mit besonderer Freude, weil dies sogenannte Haus der Julia als Zeugnis für die düstere Baukunst des Duecento in Verona einen ähnlichen Wert hat wie die alten Paläste im ehemaligen Quartiere der Medici (Via delle Terme) in Florenz, die vor nicht langer Zeit zu einem traurigen Schicksal bestimmt schienen.

Die Stadtgemeinde von **Freiburg i. B.** hat das Haus »Zum schönen Eck«, ein Meisterwerk des Rokokostils, dessen Erbauer der Maler und Bildhauer Christian Wenzinger gewesen ist, angekauft und beabsichtigt weitere

Kunstschöpfungen des Freiburger Meisters zu erwerben, die eventuell später in einem Wenzingermuseum vereinigt werden sollen.

Leipzig. Moritz von Schwinds Aschenbrödelfresken, die nach Abbruch des römischen Hauses provisorisch im Kunstgewerbemuseum untergebracht waren, haben nunmehr ihre endgültige Aufstellung in der Schule für Frauenberufe gefunden.

In Bamberg wird am 22. und 23. September der **sechste Tag für Denkmalpflege** stattfinden. Tagesordnung: Über Denkmalpflege und moderne Kunst; Berichterstatter Konservator Dr. Hager (München). — Über die Erhaltung alter Straßennamen; Berichterstatter Direktor Dr. Meier (Braunschweig). — Über die geschichtliche und künstlerische Bedeutung des Berliner Opernhauses; Berichterstatter Professor Borrmann (Berlin). — Über Verzeichnung von beweglichen Kunstdenkmälern im Privatbesitz; Berichterstatter Professor Clemen (Bonn). — Über die Erhaltung des Heidelberger Schlosses; Berichterstatter Geheimer Oberbaurat Hoffmann (Darmstadt) und Geheimer Hofrat v. Oechelhäuser (Karlsruhe). Zu gleicher Zeit wird an einem der beiden Tage Bericht erstattet werden über das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler durch Geheimen Hofrat v. Oechelhäuser, über die Aufnahme der kleinen Bürgerhäuser durch Stadtbaurat Schaumann (Frankfurt a. M.) und Stadtbauinspektor Professor Stiehl (Steglitz), über die von Mitte September bis Mitte November in Straßburg stattfindende Ausstellung der Denkmalpflege in Elsaß durch Professor Wolff.

In Mailand wurde unlängst die Restaurierung der alten lombardischen Kirche **San Babila,** deren Neubau nach der ersten Zerstörung durch Friedrich Barbarossa aus dem Jahre 1387 stammt, vollendet. Dem bekannten Kunstforscher Frizzoni war es gelungen, die ursprüngliche Form der Fassade an Hand einer Stuttgarter Zeichnung festzustellen. Auf Grund derselben wurde die aus dem 18. Jahrhundert stammende Barockfassade durch eine im lombardischen Stil gehaltene Stirnseite ersetzt.

PERSONALIEN

Dem Bildhauer **Ernst Seger** in Berlin wurde der Professortitel verliehen.

Professor **Eduard Gebhardt** wurde an Stelle Menzels von der Klasse der schönen Künste der belgischen Akademie zum auswärtigen Mitglied ernannt.

Professor **Franz Stuck** erhielt vom bayerischen Finanzministerium den Auftrag, für den Kasinosaal des Bades Kissingen ein Bildnis des Prinzregenden zu malen.

Professor **Ludwig Dettmann** in Königsberg erhielt von der neuen technischen Hochschule in Danzig den Auftrag auf drei Wandgemälde.

Der Münchener Maler **Angelo Jank** erhielt von der Ausschmückungskommission des Reichstagsgebäudes den Auftrag für ein dreiteiliges Wandgemälde für den Plenarsitzungssaal, das Kaiser Wilhelms I. Rückkehr von Sedan, Karls des Großen Reichstagssitzung zu Paderborn im Jahre 777 und die Huldigung der Lombardenstädte vor Friedrich Barbarossa nach der Eroberung Mailands darstellen wird.

Der in Lüttich durch die große goldene Medaille ausgezeichnete russische Bildhauer **Naum Aronson** erhielt den Auftrag, sein Beethoven-Denkmal für das Bonner Beethovenhaus auszuführen.

WETTBEWERBE

Zur Ausschmückung des Foyers in dem **neuen Stadttheater zu Barmen** wurde von dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ein Wettbewerb unter den Düsseldorfer Künstlern eröffnet. Das Honorar für die Ausschmückung beträgt 20000 Mark. Außerdem sind drei Preise im Gesamtbetrag von 2000 Mark ausgesetzt. Die Entwürfe müssen bis Januar 1906 eingeliefert sein.

Für die **3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906** schreibt die Deutsche Automatengesellschaft Stollwerck & Co. zur Erlangung von Entwürfen für Automatengehäuse einen allgemeinen Wettbewerb mit Preisen von 1000 Mark aus. Nähere Bestimmungen sind durch das Direktorium der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 zu erfahren.

Bei dem internationalen Wettbewerb um Plakatentwürfe für eine **Kunstbauausstellung in Petersburg** April bis Mai 1906 ist der erste Preis dem Architekten Ernst Rentsch in Berlin zuerkannt worden.

Zur Gewinnung von Planskizzen für die Erbauung des **Luitpoldhauses** in Nürnberg, für das 320000 Mark zur Verfügung stehen, wird unter den in Bayern lebenden Architekten ein Wettbewerb mit Preisen von 1500, 1000 und 500 Mark eröffnet.

FUNDE

Der neuentdeckte Rubens. Zu dem in London neuentdeckten Rubens, das Porträt Karls des Kühnen, schreibt einer der besten deutschen Kenner folgendes: Die zahlreichen Entdeckungen der letzten Zeit gehören insgesamt in das Gebiet der Fabel, deren Urheber nur die Einbildung der Sammler oder die Gewinnsucht der Händler sein kann. Das Original des fraglichen Rubens hängt mit seinem Gegenstück, dem Porträt Kaiser Maximilians I., wie allbekannt in den Wiener Hofmuseen. Beide wurden auf den Versteigerungen von Rubenssammlungen 1641 erworben. Ein zweites Porträt Karls des Kühnen, das gleichfalls in dieser Versteigerung als Werk des Rubens aufgeführt wird, war gewiß nur die Studie oder ein abweichendes Porträt, keinesfalls eine treue Wiederholung jenes Wiener Bildes, wie es das in England aufgetauchte angebliche Rubensbild ist, da Rubens sich selbst nie wiederholte; das Kopieren überließ er seinen Schülern und Gehilfen. (Übrigens wird in nächster Nummer Herr Dr. Rooses zu der Frage dieses Porträts das Wort ergreifen. D. Red.)

In **Verona,** das an frühmittelalterlichen Freskenresten teils byzantinischen, teils trecentistischen Charakters so reich ist, wurde ein altes Fresko entdeckt, das einen Heiligen zeigt, der nach der für die Veroneser Malerei bedingten Ikonographie S. Bartolommeo gekennzeichnet ist. Das Werk tritt in seiner Bedeutung entschieden aus dem Rahmen der übrigen dort befindlichen und bis heute nicht klassifizierten Freskenreste hervor und dürfte, soweit eine Photographie zu urteilen überhaupt gestattet, wenn auch nicht mit Sicherheit ein Werk Altichieros selbst, so doch diesem Meister sehr nahestehend sein, da die Figur sowohl in Haltung wie Gesichtsbildung deutliche Anklänge an die Heiligen dieses Meisters auf seiner Anbetung der Cavalliritter in S. Anastasia und seiner Paduaner Fresken zeigt. — Wie der Direktor des Veroneser Museums, cav. Sgulmero mitteilt, wurde dieses Fresko in dem Erdgeschosse eines Hauses neben dem Pal. Pompei (Museo civico) entdeckt. Während die unteren Teile durch die Etschüberschwemmungen stark gelitten haben, ist der Oberkörper, vor allem das Gesicht, gut erhalten. Das Werk befindet sich in einer Nische, deren Seitenwände ebenfalls bemalt gewesen sind. *Bn.*

SAMMLUNGEN

Ein Gemälde von Joos van Cleef. Unter dem Namen Hans Holbein d. J. befindet sich in der Münchener Pinakothek das Bildnis eines noch jüngeren bärtigen Mannes, Nr. 213a des Kataloges. Es wurde unter jenem

berühmten Namen gekauft und ist jedenfalls eine begrüßenswerte Erwerbung gewesen. Aber ob der Name des deutschen Künstlers sich halten läßt, steht sehr in Frage, oder vielmehr steht nach meiner Auffassung ganz außer Frage. Vor allem sieht man die niederländische Hand sehr deutlich. Nun war ja Holbein in seiner späteren Zeit von der niederländischen Kunst unzweifelhaft berührt, aber zu einem vollkommenen Niederländer ist er doch nicht geworden. Die Holbeinsche Technik hat A. von Zahn in seinem Bericht über die Dresdener Holbeinausstellung (Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, p. 153) mustergültig geschildert. Diese Technik findet man in unserem Bilde keineswegs, absonderlich nicht in der Behandlung des Fleisches, das in geistreicher Weise mit Pinselstrischen durchgeführt ist, die sich in Licht und Schatten deutlich voneinander absetzen. (Erinnert bereits etwas an die Halssche Manier.) Nun vermuten die einen, das Bild sei verputzt, die andern, es sei nicht fertig geworden, beide Teile bezweifeln nicht die Holbeinsche Abkunft. Aber daß Holbein eine Arbeit auch nur in solcher Weise angefangen hätte, ist nicht glaublich: im Sinne des wirklichen Malers ist das Bild fertig, und dieser ist der lebensvolle, energische Sotte Cleef, Joos van Cleve junior. Über letzteren hat sich C. Justi im »Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen«, XVI, p. 13f., geäußert, und er führt verschiedene Bildnisse auf, die auf unseren Maler zurückzuführen sind, darunter befindet sich auch das männliche Porträt der Pinakothek (Nr. 660), dessen Charakter leider durch Restauration stark getrübt ist. Justis Liste füge ich nun das neue Münchener Porträt bei. Es ist unten auf der Brüstung bezeichnet: ANO 1536 ÆTA: 30. Danach dürfte es aus der frühern Zeit des Künstlers herrühren, dessen Daten allerdings noch unzureichend bekannt sind.
Wilh. Schmidt.

Neuerwerbung des Albertinums. Ein Standbild Gustav Wasas wurde im Juli vorigen Jahres in Mora in Schweden enthüllt. Dieser schwedische Nationalheld hat bekanntlich Schweden von dem Joche der Dänen befreit, der kalmarischen Union ein Ende gemacht, die Reformation in Schweden eingeführt und durch Schaffung einer neuen Verwaltung dem neuen Königreich die feste Grundlage gegeben, auf der es sich weiter entwickeln konnte. Das Werk der Befreiung begann, indem Gustav Wasa zuerst Weihnachten 1520 in Mora zu den Dalekarlen von der unwürdigen Knechtschaft unter den Dänen und von der Notwendigkeit, die Freiheit zu erkämpfen, redete. Demgemäß hat Anders Zorn, der bekannte Maler und Radierer, den Befreier Schwedens dargestellt. Die ganze kraftvolle Persönlichkeit, die volkstümliche Beredsamkeit, deren sich Gustav Wasa erfreute, und die flammende Begeisterung sprechen aus der Gestalt, die da im Bauernkittel, barhaupt, das Haar im Winde flatternd vor uns steht: fürwahr ein Meisterwerk monumentaler Kunst. Eine kleine Wiederholung dieses Werkes in Bronze stand im vorigen Jahre in der graphischen Abteilung der internationalen Kunstausstellung zu Dresden. Vielfach regte sich der Wunsch, daß dieses Werk in Dresden verbleiben möge. Dieser Wunsch ist jetzt erfüllt: eine Anzahl Dresdener Kunstfreunde haben das Werk angekauft und dem Albertinum geschenkt. Das Geschenk ist um so erfreulicher, als damit der Sammlung ein Meisterwerk der monumentalen Kunst zugeführt worden ist, das bei den unerquicklichen Finanzverhältnissen Sachsens sonst nicht hätte erworben werden können. — Eine Abbildung des Kunstwerks finden unsere Leser im Oktoberhefte des Jahrgangs 1903 der »Zeitschrift für bildende Kunst«. *P. Sch.*

Der Verein zur Erhaltung von **Nürnberger Kunstwerken** erwarb aus dem Nachlaß der Familie Holzschuher für 60000 Mark den berühmten Holzschuher-Pokal, der dem Germanischen Museum in Verwahrung gegeben wird.

Der Rat der Stadt **Leipzig** erwarb für das *Städtische Museum für bildende Künste* die Bronzestatue Tolstois des Bildhauers Fürsten Paul Trubetzkoi.

Die Stadt **Frankfurt a. M.** hat in letzter Zeit *zwei große Vermächtnisse* erhalten mit der Bestimmung, daß sie für Beschaffung von Gemälden verwandt werden sollen. Das eine ergibt eine jährliche Rente von etwa 20000 Mark, das andere sogar 50000 Mark. Die Galerie rückt damit in ihren verfügbaren Mitteln in die vordere Reihe der deutschen Gemäldesammlungen.

Die Münchener **Pinakothek** erwarb ein kleines hervorragendes Werk Constables »Die Sandgrube«. Es gilt als ein Werk ersten Ranges und füllt eine bisher bitter empfundene Lücke in der Münchener Stadtsammlung aus.

Das **Königliche Kupferstichkabinett in München** erwarb aus der Lenbachausstellung zwei Pastells, darunter das Porträt der Königin von Neapel, ferner eine Zeichnung und eine Porträtskizze.

In **Eisenach** wurde in der zu diesem Zwecke eigens umgebauten Dominikanerkirche das *Thüringer Museum* eröffnet.

The National Art Collections Fund, London, hat eines der schönsten Gemälde von Whistler, eine Ansicht der Themse bei Nacht, der englischen Nationalgalerie zum Geschenk gemacht. Es ist dies bis heute erst das zweite Stück, das sich im Museumsbesitz befindet, da Whistlers Lebenswerk ausschließlich in Privatsammlungen verstreut ist.

AUSSTELLUNGEN

Auf der in Frankfurt getagten Versammlung von Vertretern des **Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein** wurde beschlossen, daß für die geplante erste große rheinische Ausstellung des Verbandes in Köln 1906 den hauptsächlichsten Kunstvereinen außer den für die Kunstwerke der einzelnen Schulen an sich bestimmten Räumen noch je ein Sonderraum für Kollektiv-Ausstellungen und Innenraum-Architektur zur Verfügung gestellt wird. So wird beispielsweise Düsseldorf Kollektiv-Ausstellungen von Gerh. Janssen und Claus Meyer, Frankfurt einen modernen Wohnraum, Darmstadt dagegen eine Kollektivausstellung des Landschafters Karl Küstner zeigen. Peter Behrens, Olbrich und Pankok bauen eigene Pavillons, in denen sie ganz selbständig ihre Kunst zeigen. Gleichzeitig wurde zur Erlangung eines Ausstellungsplakates ein Wettbewerb ausgeschrieben, für den drei Preise zu 800, 400 und 300 Mark ausgesetzt wurden.

Professor **Olbrich** hat zurzeit eine größere Anzahl seiner Werke, meist Entwürfe architektonischer Art, zu einer eigenen Ausstellung in Darmstadt vereinigt.

In **Mannheim** soll im Jahre 1907 anläßlich des 300-jährigen Jubiläums der Stadt eine *internationale Kunstausstellung* stattfinden, die ähnlich wie die verflossene Karlsruher Ausstellung veranstaltet sein wird. Leiter ist Professor Dill-Karlsruhe. Schon heute wird mitgeteilt, daß mindestens 300000 Mark für Ankäufe zur Verfügung stehen. Gleichzeitig soll in Mannheim eine *Städtische Gemäldegalerie* errichtet werden und zwar nach dem Entwurf von Professor Billing. Das Gebäude wird zunächst die geplante internationale Kunstausstellung aufnehmen. Der Stadtrat hat bereits den zum Bau erforderlichen Kredit von 350000 Mark bewilligt.

In Verbindung mit der Münchener Jahresausstellung 1906 wird eine **rückschauende Ausstellung bayerischer Kunst** von 1800—1850 geplant.

Eine **internationale Buchbindekunstausstellung** wird der Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein in der Zeit vom 15. März bis 16. April 1906 im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. veranstalten. Zweck der Ausstellung ist die weitere Verbreitung des Sinnes für den Wert und die Schönheit künstlerischer Bucheinbände und die Schaffung neuer Anregungen auf diesem Gebiet.

Von Anfang Oktober bis Mitte November wird im **Landesmuseum** zu Graz eine Ausstellung stattfinden, zu der der Verein bildender Künstler Steiermarks einladet. Bei dieser Gelegenheit kommt der neue, vom Ministerium für Kultus und Unterricht gestiftete Preis von 1000 Kronen zur Verleihung.

In Salzburg findet zur Zeit bis zum 1. Oktober die **21. Jahresausstellung des Salzburger Kunstvereins** statt, die vom In- und Ausland reich beschickt ist und Kollektivausstellungen vom Ausstellerverband Münchener Künstler, des Radierers William Unger in Wien und des Malers Heinrich Hermanns in Düsseldorf enthält.

Die **Königl. Kupferstich- und Handzeichnungensammlung zu München** hat kürzlich eine Ausstellung von Alpenlandschaften eröffnet, die an Hand von Zeichnungen, Aquarellen, Stichen usw. die Darstellung der Alpenlandschaft vorzugsweise in der deutschen Kunst vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart veranschaulichen soll.

Gelegentlich der **3. bayerischen Jubiläums-Landesausstellung**, die von Mai bis Oktober 1906 in Nürnberg stattfindet, wird die Stadt Nürnberg eine Sonderausstellung veranstalten, die eine allgemeine Abteilung und eine historische Abteilung in voneinander getrennten Gebäuden umfassen soll. In der historischen Ausstellung soll in malerischer Anordnung gezeigt werden, was das alte Nürnberg als Stätte der Wissenschaft, der Kunst und des Kunsthandwerkes geleistet hat. Es handelt sich dabei hauptsächlich um Schöpfungen der Nürnberger Malerei, Werke der Groß- und Kleinplastik in Stein, Holz und Elfenbein, Werke des Bronzegusses, der Edelmetallkunst wie der Keramik. Auch sämtliche Nürnberger Handwerkserzeugnisse, Zunftdenkmäler, Münzen und Medaillen, wertvolle Urkunden, wie sonstige Werke von hervorragenden künstlerischen Eigenschaften und besonderer historischer Bedeutung sollen aus dem Besitze Privater vorgeführt werden.

Die **Vereinigung Kölner Künstler** veranstaltet im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln vom 18. November bis 23. Dezember dieses Jahres eine Kunstausstellung, die Werke der Malerei, Skulptur, graphische Künste sowie des Kunstgewerbes umfaßt; Werke, die bereits in Köln ausgestellt gewesen sind, werden nicht zugelassen. Die Anmeldungen müssen bis zum 20. Oktober erfolgen.

VERMISCHTES

Holbeins Bildnis des Bryan Tuke. Dr. Karl Voll in München hat die Behauptung aufgestellt, auf dem in der dortigen Pinakothek befindlichen, allbekannten Holbeinschen Gemälde des Schatzmeisters mit dem Tod im Hintergrund sei der Tod von fremder Hand später hinzugemalt. Er veröffentlicht diese Beobachtung im wesentlichen, um einem Beispiel, das Herr Meier-Graefe in seinem Buch »Der Fall Böcklin« herangezogen hat, die Möglichkeit zu entziehen. Indem wir den Streit um Böcklin, der mit dieser kunsthistorischen Angelegenheit nur höchst mittelbar zusammenhängt, beiseite lassen, möchten wir die Behauptung des Herrn Dr. Voll als durch die von ihm vorgetragenen Gründe noch nicht erhärtet anerkennen. Seine Gründe sind im wesentlichen die, daß in der älteren Literatur von einem zweiten Exemplar dieses Bildes gesprochen wird, auf welchem sich der Tod nicht befindet und das bisher unauffindbar geblieben ist, ferner daß die Sprungbildung auf der Partie des Todes eine wesentlich andere ist, als auf der Partie des Bildnisses; und schließlich daß unter der Malerei des Todes Stücke des Gewandes durchschimmern.

Tizians Porträt des *Pietro Aretino* aus dem Pal. Chigi ist von einem Amerikaner gekauft worden.

Der aus der Königlichen Gemäldegalerie im Haag gestohlene **Frans Hals** ist in Antwerpen entdeckt worden und befindet sich bereits wieder im Mauritshuis.

Das **neue königliche Theater in Kissingen** ist nunmehr vollendet. Das Gebäude ist das Werk der Architekten Heilmann und Littmann, während den plastischen Schmuck die Bildhauer Heinrich Walther und Julius Seidler in München verfertigten. Das Theater zeichnet sich durch vornehme Einfachheit aus und hat in der inneren Ausschmückung zahlreiche Malereien des Münchener Malers Julius Mößl.

Auch in Stuttgart ist nunmehr ein **Museumsverein**, der aus privaten Mitteln da nachhelfen wird, wo die staatlichen zur genügenden Bereicherung der Kunstsammlung nicht ausreichen, im Entstehen begriffen.

In New York wird **eine Akademie der schönen Künste** errichtet werden, selbstverständlich im großartigsten äußeren Stile und, wie berichtet wird, mit streng systematischer innerer Ordnung.

Das italienische **Ausfuhrverbot für Kunstwerke** ist bis Ende 1906 verlängert worden.

Für die **Herstellung eines Monumentalbrunnens der Stadt Hannover** hat der dort kürzlich verstorbene Ziegeleibesitzer Stamme die Summe von 125000 Mark vermacht. Außer diesem Vermächtnis hat der verstorbene Kunstfreund dem städtischen Museum noch seine umfangreichen Sammlungen überwiesen, deren Wert auf mindestens 100000 Mark geschätzt wird.

In **Aachen** wurde ein »Verein für Kunst in der Schule« gegründet, der seine Aufgabe in der künstlerischen Ausschmückung der Volksschulen sieht.

Pius X. hat bestimmt, daß für den Herbst andere Empfangsräume für den Kardinal-Staatssekretär eingeräumt werden sollen und das **Appartamento Borgia** wie zuvor den Besuchern offensteht.

Die Erwerbung des jüngst im herzoglichen Museum ausgestellten *Till Eulenspiegelbrunnens* von dem Dresdener Bildhauer Arnold Kramer ist nunmehr durch den Kunstsinn eines Privaten für **Braunschweig** gesichert.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 32. 1. September

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 29. September.

EIN ANTI-BÖCKLIN.

Vor einiger Zeit wurden in Rom zwei antike Statuen dicht nebeneinander gefunden, die den Archäologen mancherlei Kopfzerbrechen verursachten. Es tauchten sogleich die üblichen Probleme auf, die Fragen nach Alter, Bedeutung, Zusammengehörigkeit. Ein hervorragender Gelehrter widmete dem Funde eine eingehende Untersuchung, die hier, da alle Dokumente zu fehlen schienen, aus dem Werke selbst fließen mußte. Sein Scharfsinn und seine langjährige Sehübung ließen ihn alsbald zu der Überzeugung gelangen, daß die beiden Statuen unmöglich zusammen gehören konnten: Denn die stilkritische Untersuchung ergab als Resultat, daß zufolge der Materialbehandlung und Formengebung die Entstehung beider Werke zeitlich um etwa 150 Jahre auseinander liegen mußte. In der Wissenschaft ist der Zweifel erlaubt, ja Pflicht, und so scharfsinnig und kenntnisreich der Urheber dieser These verfahren war, seine Kollegen ließen sich nicht abhalten, ihren Schnabel kritisch an dem Problem zu wetzen. Und da zeigte sich denn, daß die beiden Statuen ein eigentümliches Dokument mitgebracht hatten, das der eben aufgestellten These und der ganzen Untersuchung direkt widersprach, ja beide völlig über den Haufen warf. Die beiden Statuen hatten nämlich eine gemeinsame Bruchstelle, das Gewand der einen Figur hatte da mit dem der anderen zusammen gehangen. Ein anderer archäologisch geschulter Betrachter hatte sich über die schwer erklärbaren Bruchstellen, die ihm aufgefallen waren, Gedanken gemacht; wie der Blitz durchfuhr ihn der Einfall: sollten die zwei Stellen, die einander so ähnlich sind, vielleicht aufeinander passen? Die alsbald vorgenommene Prüfung ergab, daß die Vermutung richtig war, Bruch paßte auf Bruch und damit war die Zusammengehörigkeit der beiden Statuen erwiesen, die schönen Erörterungen über die Verschiedenheit der Behandlung und der Beweis, der dadurch geführt werden sollte, zerrannen in nichts.

Derartige Dinge ereignen sich viel häufiger als man denkt: denn das meiste bleibt der großen Menge unbekannt. Nur wo es sich um Dinge von besonderer Wichtigkeit handelt, klingt die große Glocke. Der Streit über die Echtheit der Krone des Saitaphernes verstummte sofort, als sich der Urheber der Fälschung meldete. Vor etwa zwanzig Jahren wurde mir ein umfangreicher Aufsatz über eine antike, mit Reliefs verzierte Kupferschale für diese Zeitschrift eingesandt; es war eine Photographie beigegeben, aus der zu ersehen war, daß der Zahn der Zeit etwa ein Drittel des Werkes zernagt hatte; der Autor des Aufsatzes beklagte natürlich das Fehlen des Stückes. Bei näherer Betrachtung der Reliefs fiel mir aber auf, daß ich die Schale schon in Gipsabguß gesehen haben müsse, und zwar nicht nur als Bruchstück, sondern als Ganzes. Diese Beobachtung dem Autor des Aufsatzes mitzuteilen, hielt ich mich für verpflichtet. Der Gelehrte war, wie begreiflich, ziemlich unwillig über diese sonderbare Einmischung; er verlangte kategorisch den Beweis, den ich glücklicherweise alsbald durch Vorlegung des Gipsabgusses führen konnte. Die angeblich antike, versehrte Schale sollte etwa 1884 gefunden worden sein, während der Gipsabguß des unversehrten Ganzen nachweislich aus dem Jahr 1873 stammte. Die schöne umfangreiche Untersuchung fiel damit in sich zusammen; aber es war erstaunlich, welche Menge von Kenntnissen, Scharfsinn und Esprit an dieses Unding verschwendet war.

Solche Erscheinungen stimmen skeptisch gegen Erörterungen, die nicht durch Dokumente gestützt werden. In diesen Tagen hat sich etwas ähnliches gezeigt, wie die oben angeführten Enttäuschungen. Herr Meier-Graefe, bekannt als Mitbegründer des Pan, dieses Euphorion unter den modernen Kunstzeitschriften und als Verfasser einer Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, die sehr interessant geschrieben ist, aber die Entwickelung durch bunte Gläser à travers d'un temperament sieht, hat ein Buch über den »Fall Böcklin« veröffentlicht. Der Fall Böcklin! Es ist kein Deutsch Wustmannscher Observanz, aber seit Nietzsche, der den »Fall Wagner« in die Welt setzte, wohl erlaubt. Den Titel dieser Sensationsbücher hat Dumas aufgebracht, durch sein Schauspiel l'affaire Clémenceau, das mit dem »Fall Clemenceau« verdeutscht wurde. Gewöhnlich soll dabei irgend etwas, meist ein Vorurteil, zu Fall gebracht werden. Auch hier. Böcklin, dessen Dornenkrone sich seit der Mitte der achtziger Jahre in einen

üppigen Lorbeerkranz verwandelt hat, Böcklin, der besonders im letzten Jahrzehnt vergöttert worden ist, trägt nach Meier-Graefes Ansicht diesen Kranz mit Unrecht; und der Verfasser begnügt sich nicht damit, dem Maler die erborgten Ehren vom Haupt zu reißen, sondern setzt auch noch das kritische Skalpell an, um, als publizistischer Chirurg, einen neuen »schönen Fall« zu schaffen, der mit dem aus der griechischen Mythologie bekannten »Fall Marsyas« eine unverkennbare Ähnlichkeit hat. Baal-Böcklin muß entthront werden; seine Wunder sind Täuschungen. Und wirklich scheinen die Böcklinpriester sans phrase samt und sonders verdutzt zu sein.

Der »Fall Böcklin« ist eine starke Übertreibung; aber einen positiven Kern hat er, denn Böcklin zeigt als Künstler manche Schwächen, und es wäre eine verdienstliche Arbeit, Vorzüge und Mängel seiner Kunst mit Besonnenheit abzuwägen und darzulegen. Diese Aufgabe ist für die Zeitgenossen heute wegen der zeitlichen Nähe der Erscheinung kaum lösbar, weil es so schwer ist, sich dabei von unkontrollierbaren Empfindungen frei zu machen. Aus dem Buche des Herrn Meier-Graefe ist nun zu entnehmen, daß er jene Aufgabe für die Welt nicht gelöst hat; er hat sie nur für sich gelöst, das heißt er stellt das Verhältnis der Böcklinschen Ästhetik zu der seinigen fest. Es ist sehr natürlich, daß die Kunstabsichten Böcklins mit dem Geschmack Meier-Graefes nicht parallel laufen können, sowenig als etwa Voltaires Geschmack mit denen Shakespeares, und die Friedrichs des Großen mit denen des jungen Goethe harmonieren konnten. Denn Meier-Graefe ist kurz gesagt eine Art Kunstmissionar, der nun als Herold der neufranzösischen Kunst in partibus infidelium auftritt. Es ist das ganz erklärlich: der Verfasser hat lange in Paris gelebt, überall das Feinste der ästhetischen Speisekarten gekostet und sich in dieser Sphäre vollgesogen. Die Welt, die er in sein Herz zurückschlingt, das was ihn angesprochen, erfreut, erregt hat, preist er in lauten Tönen und ist geneigt, das was ihn nicht anmutet, zu perhorreszieren. So äußern sich Enthusiasten, aber keine Historiker. Wie der Polyp die Farbe seiner leiblichen Nahrung, trägt der Mensch gern die der geistigen, die er verarbeiten und assimilieren kann. Der Ärger darüber, daß dieser und jener nicht eben das schön findet, was einen in besonderen Umständen aufgewachsenen Menschen im Innersten lockt, erhebt und beglückt, steht so ziemlich auf einer Stufe mit der Verwunderung des Ostpreußen, daß man nicht Königsberger Flecke für das beste Gericht auf Gottes Erdboden halten könne, oder mit der Anschauung des Frankfurters, der mißbilligend ausruft: Wie kann nor e Mensch net von Frankfurt sein! Es gibt Leute, welche mit Leidenschaft Krebse genießen, während andere davon krank werden; ebenso ist es notorisch, daß manche Personen durch den Genuß von Erdbeeren eine Art Friesel, einen Ausschlag bekommen. Den Fall Böcklin können wir also unter diesem Gesichtspunkt als eine ähnliche Anomalie, als einen Böcklinfriesel des Herrn Meier-Graefe bezeichnen.

Die Argumente, auf die der Verfasser des Buches sich bei Gelegenheit des Wortwechsels zwischen Liebermann und Thode beruft, haben fast alle nur Gültigkeit für ihn und die ihm in der Empfindung Nahestehenden. Empfindungen sind nicht übertragbar, außer durch Kunstwerke; aber auch der Gefühlsgehalt eines Kunstwerkes wird nur in dem mit voller Stärke spürbar, dessen Anlage und Erziehung die erforderliche rasche Auffassung zulassen. So kommt es, daß z. B. Grillparzer Hebbel nicht verstand, Ingres nicht Delacroix, K. F. Lessing nicht Feuerbach, Böcklin nicht Menzel oder Leibl.

Meier-Graefe hat nun unter die Argumente, die nur für ihn und seine Sinnesverwandten gelten, auch solche gemischt, die objektiv nachprüfbar sind, und unter diesen ist besonders bemerkenswert eine Parallele zwischen Holbein und Böcklin. Von Böcklin gibt es bekanntlich ein Selbstbildnis mit einem fiedelnden Tod (Nationalgalerie in Berlin), das in der Publikation »Hundert Meister der Gegenwart« als letztes Blatt (Nr. 100) in Farbendruck nachgebildet worden ist. Die Alte Pinakothek in München besitzt ein Bildnis des Sir Bryam Tuke, Schatzmeister des Königs Heinrich VIII. von England, der behäbig unter dem Speck lachend dasitzt, obgleich ihm Freund Hein mit dem Knochenarm über die Achsel langt, um auf ein Stundenglas zu deuten, das vor dem Sterblichen steht. Dieses Bildnis gilt für eine Arbeit Holbeins d. J. weil es die Inschrift IO. HOLPAIN trägt und in der Qualität nahe an Holbeins Arbeiten heranreicht.

»Auch Holbein,« sagt der Verfasser, »malte einst einen Menschen mit einem Totengerippe, ganz ähnlich wie das erwähnte Selbstporträt Böcklins der Nationalgalerie: es ist das bekannte Schatzmeisterbildnis mit Tod und Stundenglas der Münchener Pinakothek. Man weiß nicht, ob Holbein auf den Einfall kam oder der Kunde, ob es ihm angenehm war oder nicht. Er malte das Bild jedenfalls, als ob es so sein müßte. Das Skelett ist bei nahem betrachtet eigentlich viel unheimlicher als das Böcklins, ja es hat einen ungeheuerlich grausigen Ausdruck, während der Moderne das seine mildert. Es grinst mehr als operettenhaft; mit der gewissen oder vielmehr ungewissen Geste toter Knochen, die längst keine Haut mehr gesehen haben. Bei Böcklin geht der physiognomische Ernst des Menschen einigermaßen mit dem Memento mori zusammen. Bei Holbein aber gar nicht. Denn das Gesicht des Schatzmeisters lächelt in breiter, liebenswürdiger Behaglichkeit, als säße daneben ein hübsches Kind vom Hofe Heinrichs VIII. oder als speiste er in beschaulicher Gesellschaft. Das heißt: der Holbein ist im Vorwurf viel krasser noch als Böcklin. Denkt man ihn sich nicht gemalt, sondern dieses breite, behagliche Lächeln und dieses grausige Gerippe in der Wirklichkeit nebeneinander, so erhält man einen Kontrast, den man nicht ohne Entsetzen oder Empörung ertragen könnte. Woher kommt es nun, daß man bei dem sanfteren Böcklin nicht das Unbehagen, von dem ich sprach, unterdrücken kann, während der wilde Holbein zu den Lieblingen des Kunstfreundes gehört. — Weil der Holbein phänomenal gemalt ist und der andere nicht. Man vergleiche die grobe Unsicherheit Böcklins, seine kaum zusammenhängende Materie mit der Art des anderen. So überwältigend ist die Kunst in dem Schatzmeister, daß nichts von dem Bedenklichen bleibt. Der furchtbare Kontrast im Gegenstande geht vor dem Kontraste der

Farben unter. Das höhere Wunder geschieht: die Schöpfung der Materie. Unendlich größer als der Mut zwei so heterogene Dinge wie Leben und Tod zu vereinen, ist die Erfindung dieser Harmonie von Olive, Gold und Schwarz; unübertrefflich diese Zusammenstellung der Stoffe im Kostüm, die sicher schon im Leben bewundernswert waren, hier aber eine über alles Brokat und Gold weit hinausgehende Pracht erreichen. Das Reichste von allen aber scheint mir just der Tod. Er steht mit seinem Olive nicht nur in dem herrlichen Kontrast zum Fleischton, der schwarzen Seide usw., nicht nur bildet er in Umriß und Modellierung eine dem Übrigen überraschend angeschmiegte Arabeske, sondern er entwickelt noch obendrein in sich selbst eine nur dem Hauch vergleichbare Abstufung der Farbe von fahlem Graubraun bis zum starken Olive. Dadurch löst sich das Scheußliche in Schönheit. Es verschwindet nicht, wir sehen es ja deutlich, deutlicher als bei Böcklin, es verliert nichts von seiner sichtbaren Art. Es geht in eine höhere Existenz über. Hexerei gibt es nicht. So muß also wohl die Malerei der Wundertäter sein.«

Der Konservator der Pinakothek, Dr. K. Voll, hat nun Gelegenheit genommen, sich über gleiche Frage zu äußern[1]). Er sagt, daß das Bild auf Grund der Inschrift dem jüngeren Holbein zugeschrieben werde und diese Zuschrift möge auch im allgemeinen stimmen, obwohl die Inschrift nicht echt sei[2]). Voll erwähnt die Notiz Waagens, zufolge der noch ein zweites Exemplar des Bildnisses, aber ohne das Gerippe, im Grosvenor House befindlich gewesen sein solle, eine Notitz, die Scharf 1868 bestätigt habe. Volls eigne Forschungen nach dem Verbleib dieses Bildes seien resultatlos verlaufen. Er fährt dann fort:

»Der Tod hat nicht nur auf der englischen Replik gefehlt, sondern ist auch ursprünglich auf dem Münchener Exemplar nicht gewesen. Man sieht deutlich, daß die für die Untersuchung der Echtheit alter Bilder so wichtige Sprungbildung bei dem eigentlichen Bildnis so fein und zart ist wie bei den altdeutschen Gemälden überhaupt, während sie auf dem ganzen Hintergrund — das Totengerippe mit einbegriffen — nicht nur viel gröber, sondern überhaupt prinzipiell anders ist. Es kann somit kein Zweifel walten, daß der Hintergrund von einer Farbmasse bedeckt ist, die anderer Art ist als die des Porträts selbst.

Man sieht ferner, daß unter der Partie des Skeletts, die über das Kleid des Bryan Tuke übergreift, dieses Kleid noch durchschimmert, daß also das Skelett über das Tuch gemalt ist und endlich sieht man, daß unter dem Stundenglas noch der karrierte Brokatstoff von Bryan Tukes Ärmel in voller Deutlichkeit daliegt. Wenn man dann das Bild aus dem Rahmen nimmt, zeigt sich auch, daß der Hintergrund in dem charakteristischen Grünblau gehalten war, das bei Holbein so oft vorkommt. Es handelt sich also hier um eine der in der alten Pinakothek nicht seltenen Übermalungen und Abänderungen an alten Bildern.

Wenn wir nun die Art prüfen, wie das auf den Armel gemalte Stundenglas zur übrigen Behandlung paßt, so zeigt sich, daß der zweite Maler aus Mangel an Platz recht ins Gedränge kam. Das Stundenglas ist übel in den Raum gestellt und befindet sich eben an ungeeigneter Stelle. Die offenkundige Fehlerhaftigkeit dieser Partie macht einen um so schlimmeren Eindruck, als der Urheber der Übermalung nicht das gleiche gute Gold benützte wie der Meister des Porträts. Die Nuancen des Goldes beim Stundenglas und beim Brokat stehen sehr hart gegeneinander.

Bösartiger als diese Einzelheit wirkt die ungeschlacht lange Sense, die der Tod vom rechten Rand des Bildes über dessen ganze Breite weg nach links gehen läßt. Sie ist so flach und zugleich plump, daß der Autor des knapp geschilderten Porträts, den wir einstweilen Holbein nennen wollen, unmöglich dafür verantwortlich sein kann. Er kann schon deswegen nicht dafür verantwortlich gemacht werden, weil der materiellen Schilderung des Metalls in Form und seinem blinkenden Glanz nicht entfernt die Beachtung geschenkt wurde, die man nicht nur bei Holbein im Allgemeinen, sondern auch im Besonderen bei diesem Bildnis dem sogenannten Beiwerk gewidmet findet.

Trotzdem ist die Trivialität im Arrangement der Sense und die Geringwertigkeit ihrer malerischen Erscheinung nicht das schlimmste an der Darstellung des Todes. Viel peinlicher wirkt der Unterschied zwischen der zwar flauen, aber tonig warmen Behandlung des Todes und dem vornehmen, aber kühlen Emailglanz des Porträts. Heiß und Kalt, Süß und Sauer, sind keine so unversönlichen Gegensätze wie die Nuancen der Darstellung des Todes und des Porträts von Bryan Tuke. Hier stehen sich zwei völlig verschiedene Stile gegenüber. Der weiche, malerisch so reich nuancierte vom 17. Jahrhundert und die scharfe Sachlichkeit des frühen 16. Jahrhunderts, dem Holbein angehörte.

Nicht nur malerisch genommen stehen sich aber hier zwei verschiedene Zeitalter gegenüber, sondern auch im kulturhistorischen Sinn läßt sich der gleiche Unterschied erweisen. Die alte Zeit, zu der wir noch Holbein rechnen müssen, kannte keine Anatomie. Wie großartig ist Holbeins Totentanz, wenn wir ihn nur als Kunstwerk betrachten, aber wie ganz verfehlt ist er vom anatomischen Standpunkt aus. Wahrscheinlich wäre er allerdings künstlerisch desto weniger gut, je mehr er anatomisch korrekt wäre. Die alte Zeit ließ den Menschen auch als Gerippe noch leben, handeln, denken und sprechen. So schuf sie jene Gestalten des Todes, für die der Anatom als solcher vielleicht nur Verachtung hat, aber die der übrigen Menschheit die tiefsten Gefühle aufwühlen, so wie das eben Holbein in seinem Totentanz zu tun gewagt hat.

Der Tod auf dem Münchener Bildnis des Bryan Tuke dagegen hat nicht das Sprechende, Ergreifende, Aufregende der alten Todesfiguren. Er ist ein glattes akademisches Skelett, osteologisch ziemlich wacker behandelt, nicht ohne einigen Stolz des Künstlers auf die Kenntnis der Artikulation des Knochenbaus; aber er ist so gähnend langweilig, wie eben ein braves Skelett sein muß. Er ist sogar etwas unangenehm, aber auch das liegt eben in seiner anatomischen Korrektheit.«

Wir haben zu den Äußerungen dieses Kenners nur wenig hinzuzufügen. Die Urheberschaft des jüngeren Holbein hat der englische Biograph des Malers, Wornum, schon bestimmt in Abrede gestellt. Die Inschrift Holpain hat ein Fälscher aufgetragen, der bezeichnete Bilder oder Handzeichnungen des älteren Holbein kannte; die Schreibung des Namens ist die des Alten. Die Behandlung des Bildes, die Röte des Inkarnats, die Struktur des Untergrunds deutet auf die Nähe des Qu. Massys. Das echte Bild des jüngeren Holbein ist wahrscheinlich in England verblieben, und man könnte vermuten, der Schatzmeister habe zu Geschenkzwecken, wie dies z. B. Erasmus tat, das Original kopieren lassen. Diese

1) Süddeutsche Monatshefte. 2. Jahrgang. 8. Heft, S. 177 ff.

2) Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV, S. 119.

Wiederholung sei nach Bayern gelangt, der Fälscher habe den Namen aufsetzen lassen und vielleicht die Übermalung mit dem Tode veranlaßt, um die Identität mit dem Original aufzuheben.

Gegen diese Vermutung spricht jedoch ein wenig das Unholbeinische der Auffassung des Dargestellten. Es wäre merkwürdig, wenn Holbein hier der Heiterkeit so viel Raum gelassen hätte. Das war seine Art nicht. Läßt man seine Bildnisse in der Erinnerung vorbeiziehen, so wird man finden, daß sie fast nie lächeln. Im Gegenteil, in den meisten Köpfen liegt tiefer Ernst, höchstens Gleichmut; selbst auf den Frauengesichtern keimt kaum der Schatten eines Lächelns. (Wir sprechen von den Gemälden, nicht von den Handzeichnungen.) Alle Dargestellten sehen aus, als hätte man ihnen eben das Todesurteil vorgelesen, oder als wohnten sie einer Geschworenensitzung bei. Man erkennt das lustige, kußfrohe Altengland in diesen Typen nicht wieder. Der Maler hatte einen Adlerblick, dem nicht das Kleinste entging, aber er sah seine Modelle mit dem Auge eines Staatsanwalts. Das lag in Holbeins Natur. Seine Jugend muß trübe genug gewesen sein; das hat schon Anton Springer aus dem Lebenswerke des Meisters herausgelesen. Der Holbeintisch in Zürich, das Lob der Narrheit, der Totentanz, das Totenalphabet, die Entwürfe für Luzern und Basel, alles ist düster, voll schneidender Ironie, voll Grausamkeit, voll Blut und Leichen. Den toten Christus in Basel, das Bildnis seiner Frau mit dem vergrämten Antlitz und den verweinten Augen, alles kann man dafür herbeiziehen.

Und nun sehe man diesen Ausbund eines Schatzmeisters an mit dem vergnügtesten Lächeln von der Welt, das aus den kleinen Äuglein spricht, auf den fetten Backen und den vollen, genäschigen Lippen liegt. Wo Holbein Heiterkeit malt (Bauerntänze), ist es nur ein ausgelassenes Springen, ein Taumel im Rausch.

Wie dem nun auch sei, unzweifelhaft ist für den aufmerksamen Betrachter des Münchener Bildes, daß der Knochenmann eine spätere Zutat ist, und auf jedes Bild Holbeins hätte er besser gepaßt, als zu dieser Darstellung eines seelenvergnügten, genußfrohen Geldmannes. Die schreiende Dissonanz hat auch Meier-Graefe gefühlt und er deduziert daran die Genialität Holbeins, der absichtlich die grellen Gegensätze aufeinander platzen lasse. »Woher kommt es nun,« fährt er fort, »daß man bei dem sanfteren Böcklin nicht das Unbehagen unterdrücken kann, während der wilde Holbein zu den Lieblingen des Kunstfreundes gehört.« Antwort: »Weil der Holbein phänomenal gemalt ist, und der andere nicht.«

Wenn man nun bedenkt, daß der in das Bild hineingezwängte Tod mit der kläglich gemalten Sense (so etwas Erbärmliches hat Holbein nie gemacht!) ganz und gar nicht zu dem Bilde gehört hat, so wird man Voll für voll nehmen dürfen, wenn er sagt:

»Der besprochene Vergleich zwischen Holbein und Böcklin hat noch ein ganz besonderes Interesse. Meier-Gräfe gehört gewiß zu jenen, die sich zu einer vorurteilslosen Auffassung der alten und neuen Kunst bekennen. Ob ein Bild von Holbein oder von Böcklin gemalt sei, gibt ihnen, wenn man ihren Worten glaubt, nicht den Ausschlag bei der Beurteilung des Wertes. Sie behaupten mit Recht, daß ein vollwertiges modernes Kunstwerk nicht verliere, wenn man es mit einem erstklassigen alten Meisterwerk vergleiche. Aber ich fürchte doch sehr, daß wir es hier nur mit einer allerdings sehr guten Theorie zu tun haben, die in der Praxis nicht befolgt wird. Im gegebenen Fall wenigstens handelt es sich um ein altes Gemälde, das von Haus aus wohl nie sehr gut gewesen ist und das in späterer Zeit sehr unglücklich umgearbeitet wurde. Aber das Gemälde ist ein Porträt und soll von Holbein d. J. stammen. Nun kommt die ewig zu beobachtende Befangenheit und jene Art der Beurteilung, die nicht die vorhandenen Tatsachen klar beobachtet, sondern mit Hilfe von Vernunftsschlüssen — freilich unvernünftig genug — den Wert des Kunstwerkes festzustellen sucht. Der Gedankengang ist hier folgender: Das Bild ist nicht bezweifelt; also echt. Ein echtes Porträt von Holbein d. J. muß immer gut sein. Also ist das vorliegende Bild gut, womöglich sehr gut und muß darum bewundert werden. Daran knüpft sich der weitere Gedankengang: Holbein ist der Urheber des Totentanzes, der glänzendsten Paraphrase über den Tod, die der bildenden Kunst überhaupt gelungen ist. Das Porträt enthält ein Skelett, das jedenfalls auch von Holbein gemalt ist; denn es ist noch nie bezweifelt worden. Das Skelett muß aber erstens gut gemalt und außerdem erschütternd tiefsinnig sein. Indem dann beide Gedankengänge sich verbinden, entsteht das Schlußresultat der verschiedenen logischen Operationen: aus dem entstellten Bildnis des Bryan Tuke, das möglicherweise nicht von Holbein herrührt und niemals sehr bedeutend war, wird ein Meisterwerk ersten Ranges, gegen das jedes andere Porträt, auf dem ein Skelett oder Totenkopf vorkommt, einen schweren Stand hat. Ist dann gar die These zu beweisen, das Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod ein schlechtes Bild ist, an dem man bei jedem neuen Besuch neue Mängel entdecken wird, dann braucht das Holbeinsche Bild nur resolut gelobt zu werden und der Böcklin ist in Grund und Boden kritisiert.«

Diese ganze Parallele des Antiböcklinianers Meier-Graefe hat eine verzweifelte Ähnlichkeit mit den eingangs erwähnten archäologischen Erörterungen und erweist sich, juristisch gesprochen, als ein Versuch am untauglichen Objekt. Denn wozu das alles? Um Hekuba! Um zu erweisen, daß Böcklin kein Maler war! Gerade das Bildnis Böcklins mit dem geigenden Tod gehört zu denjenigen Werken des schweizerischen Künstlers, die auf spätere Geschlechter noch wirken werden trotz aller Kritik; ebenso wie Schillers Werke sich erhalten trotz Otto Ludwigs Analyse, oder wie Meyerbeer immer noch aufgeführt wird trotz des wilden Gebelfers Richard Wagners. Gerade die Auffassung Böcklins ist gegen die der alten Totentanzkünstler um so viel fortgeschrittener, moderner, daß sie unmittelbar bei den Zeitgenossen anspricht. In jedes gebildeten Menschen Leben kommen Momente der philosophischen Besinnung, wo er eine Sekunde innehält und daran denkt, daß er nach jenem dunklen Durchgang hinstrebt, um dessen Mund die ganze Hölle flammt; und alle Freuden, alles Sichtbare, Hörbare, Fühlbare werden einen Augenblick Phantom. Ein solcher Augenblick war es, der dem Baseler Maler das Bild eingab; es ist weniger geklügelt und

berechnet wie viele seiner späteren Werke. Der Ton, den der unheimliche Gast auf der letzten unzersprungenen Saite vorgeigt, ist derselbe, den Robert Schumann voll Entsetzen hörte, als sich sein Wahnsinn ankündigte; es ist derselbe Ton, den Smetana am Schlusse seines einzigen Streichquartetts erklingen läßt. Und mit solchen »Argumenten«, wie sie Herr Meier-Graefe hier gegen Böcklin braucht, kann ein federflinker Mann alle Jahre einen Todschlag verüben, ohne mehr Ruhm bei der besonnenen Nachwelt zu ernten, als das tapfere Schneiderlein.

Nichts ist natürlicher, als daß auf die Überschätzung Böcklins eine Reaktion, ein Wellental der Unterschätzung, eintreten muß, die Meier-Graefe, wenn auch nicht sehr glücklich, eingeleitet hat; der wahre advocatus diaboli Böcklins muß erst noch kommen. Dann wird man aus Berg und Tal die Mitte ziehen dürfen, um ungefähr den Punkt zu finden, auf dem spätere, leidenschaftslose Historiker die Werthöhe der Böcklinschen Kunst einstellen werden.

ARTUR SEEMANN.

EIN NEUER RUBENS.

VON MAX ROOSES.

Von Zeit zu Zeit verkünden uns die Tagesblätter, daß ein noch unbekanntes Werk eines großen Meisters entdeckt wurde. Eine derartige Nachricht verfehlt niemals ein lebhaftes Interesse hervorzurufen und wird sofort von Land zu Land weitergetragen. Scheinbar sind es die »R«-Meister, die das Vorrecht haben, derartige Sensation zu bewirken: Raffael, Rembrandt und Rubens. Gewöhnlich handelt es sich um ein durch Zufall entdecktes Gemälde: Ein verdunkeltes, in irgend einem armseligen und düsteren Raum verstecktes Meisterwerk wird ans Licht gezogen und enthüllt einem Kenner seine hervorragende Qualität, oder besser ein bescheidener Amateur hat in einer unbedeutenden Auktion ein unbeachtetes Bild entdeckt; er läßt es reinigen und die Perle ist zum Vorschein gekommen. Neun- von zehnmal kann man sagen, enthüllt sich diese so überraschende, so einleuchtende Nachricht als eine schlechte Sensation, wenn ein geübtes Auge den wunderbaren Fund prüft. Aber niemand, wenn nicht etwa der mißbrauchte Besitzer, macht sich Sorge darüber, der Lärm ist einmal entstanden, das Gerede ist im Gange und die Zeitungen haben eine günstig aufgenommene Reportertätigkeit entwickelt.

Etwas ähnliches ist soeben geschehen. In England hat man einen neuen Rubens entdeckt. Die Nachricht hat die Runde durch die europäischen und amerikanischen Zeitungen gemacht, und nach dem gewaltigen Echo zu urteilen, das davon zu mir gedrungen ist, hat sie einen ungewöhnlich großen Eindruck gemacht. Wir wollen sogleich bemerken, daß dieser Eindruck gerechtfertigt war, daß das entdeckte Werk seinem künstlerischen Werte nach sehr beträchtlich die meisten, um nicht zu sagen alle, unter ähnlichen Verhältnissen wiedergefundenen Gemälde übertrifft.

Es ist keineswegs gesagt worden, daß das Gemälde zufällig entdeckt wurde, indes können wir hinzufügen, daß sein Wert von einem in Kunstsachen erfahrenen Mann erkannt worden ist. Es ist mir im Dezember 1904 von seinem Besitzer, Herrn M. W. Brockwell in London, gezeigt worden, der gewissenhaft alle Nachrichten durchforscht hat, um sich über die Geschichte und den Wert des Werkes klar zu werden. Er hat kürzlich selbst im »Athenaeum« vom 29. Juli das Ergebnis seiner Untersuchungen publiziert. Den dort mitgeteilten Einzelheiten im besonderen über die Geschichte des Modells und die alten Maler, die es porträtiert haben, will ich einige Bemerkungen über die Geschichte des Werkes und seinen künstlerischen Wert hinzufügen.

Das fragliche Bild ist ein Porträt Karls des Kühnen, Herzogs von Burgund. Der Fürst ist unbedeckten Hauptes in dreiviertel Front, mit langen Haaren, kurzem Schnurrbart dargestellt. Der Gesichtsausdruck ist energisch und hart. Der Körper ist mit einem Stahlküraß bedeckt, über den ein reicher Mantel mit Hermelinkragen fällt. Die linke Hand ruht auf der Hüfte, die rechte, vom Körper abgespreizt, stützt sich mit einer Geste stolzer Entschlossenheit auf den Kommandostab.

Es ist meiner Ansicht nach eines der beiden Porträts des unglücklichen Burgunders, die sich in dem Nachlaß von Rubens befanden. Die »Spécification« der vom Meister hinterlassenen Werke verzeichnet unter der Nr. 96 ein »Pourtrait de Charles le Hardy, Duc de Bourgogne sur fond de toile« und unter der Nr. 107 »un Pourtrait de Charles le Hardy sur fond de bois«, alle beide von Rubens. Das Porträt auf Holz ist ohne jeden Zweifel das im Besitze des kaiserlichen Museums in Wien; dagegen habe ich die Überzeugung, daß das wiederaufgefundene Gemälde das bewußte Bild auf Leinwand ist, das bisher unbekannt geblieben war.

Die »Spécification« bezeugt, daß das Werk von der Hand Rubens ist und wir können dem unbesorgt zustimmen. Indessen muß man zwischen den beiden Porträts einen Unterschied machen. Das Bild aus dem Wiener Museum ist eines der großartigen und hervorragenden Werke von der Hand des Meisters aus seiner letzten Zeit; das Bild des Herrn Brockwell besitzt nicht die gleichen Qualitäten. Es ist von verschiedenen Händen gemalt. Unzweifelhaft hat ein Gehilfe das Werk begonnen und der Meister hat es vollendet. Die Gehilfenhand tritt in einer ungewöhnlichen Art zutage. Gewöhnlich legte der Schüler die Untermalung an nach einer Skizze oder nach einem fertigen Werke des Meisters. Dieser selbst vollendete das Bild und setzte auf die Fleischteile und die wesentlichsten Nebendinge den Glanz der Lichter und die Pracht der Farben. Hier ist der Kopf nach Rubens durch einen sehr geschickten Schüler gemalt worden, aber er ist nicht vom Meister vollendet worden. Dieser dagegen hat selbst die Hand skizziert, die den Kommandostab hält, ohne sie jedoch zu vollenden. Er hat im Gegenteil wundervoll die weniger wesentlichen Dinge gemalt. Auf dem Metall

des Küraß, auf dem roten Waffenrock, auf dem goldgestickten Mantel hat er breite Töne von Farbe, Licht und Glanz verteilt. Er hat so das Bild durch einen außerordentlichen Glanz hervorgehoben und abgesehen von der minderwertigen Qualität der Fleischtöne, erinnert das Werk lebhaft an das Porträt Karls des Kühnen und das Maximilians von Österreich, die beide das Wiener Hofmuseum besitzt und an das großartige Bildnis des Kardinal-Infanten Ferdinand von Österreich, das Pierpont Morgan vor einigen Jahren bei Sedelmeyer gekauft hat und von dem das Museum in Budapest eine Wiederholung besitzt.

Es ist unnötig zu sagen, daß Rubens das erste seiner Porträts von Karl dem Kühnen nach einem Gemälde oder wahrscheinlicher nach einem Stich, der den wilden Herzog darstellt, kopiert oder besser gesagt nachgeahmt hat und daß das zweite Exemplar in seinem Atelier und nach dem ersten gemacht ist. Ich möchte nur betonen, daß ohne Zweifel Rubens seinem Modell die wundervoll kriegerische Haltung und den unfreundlichen Ausdruck gegeben hat, den es in dem primitiven Bilde nicht hatte.

Ich füge noch hinzu, daß das eine wie das andere der beiden Porträts zu einer Reihe von Werken gehörte, die wir durch die »Spécification« der Gemälde kennen, die sich im Nachlaß des Meisters befanden und noch durch andere Dokumente. Aus diesen wissen wir, daß Rubens bei sich in Reserve einen Vorrat von gangbaren Artikeln — wenn man so sagen darf — hielt, die er zur Verfügung für die Kunstliebhaber hatte, die unverzüglich bedient zu werden wünschten oder für die Verwaltungen, die sich ein offizielles Bild der Landesfürsten verschaffen wollten. Unter diesen im voraus gemalten Werken gab es einige, die von seiner Hand waren, zahlreicher waren die von seinen Schülern ausgeführten und von ihm übermalten Bilder. Darunter waren Bilder von lebenden und toten Herrschern: Albert und Isabella, die wir aus zahlreichen, nach verschiedenen Modellen von Rubens ausgeführten Bildern kennen, ohne daß wir eins der Originale wiedererkannt haben, die Könige von Spanien Philipp II., III., IV. und die Vorfahren der Könige, die Herzöge von Burgund und der Kaiser Maximilian. Es gab da nicht nur Porträts; Staffeleigemälde nach reizenden und häufiger begehrten Sujets waren gleichmäßig darunter, so die venezianischen Courtisanen, von denen sich ein halbes Dutzend im Nachlaß befanden und die Landschaften, die dort in noch größerer Zahl vermeldet werden, so auch »Susanne und die Alten«, ein Bild, das hier gleichzeitig in mehreren Exemplaren vorkam. Wir kennen von dieser letzten Komposition zwei Exemplare, beide von des Meisters Hand, das der Münchener Pinakothek und das im Besitze des Schreibers dieser Zeilen. Alle Beide, ebenso wie die beiden Porträts Karls des Kühnen, datieren aus der letzten Zeit von Rubens und wurden zwischen 1635 und 1640 gemalt.

NEKROLOGE

William Adolphe Bouguereau †. Im 80. Lebensjahre ist Bouguereau in seiner Geburtsstadt La Rochelle gestorben und seine Vaterstadt hat es sich nicht nehmen lassen, ihn auf Gemeindekosten zu bestatten. Eugen Fromentin, ebenfalls in La Rochelle geboren, ist weniger geehrt worden. Bouguereau war dreißig Jahre lang mit dem nun ebenfalls toten Gerôme die Tête de Turc der jungen Kunst und der jungen Kritik. Man ließ kein gutes Haar an den beiden, die mit der größten Hartnäckigkeit an dem guten Alten festhielten und alles Neue leidenschaftlich bekämpften. Beide hatten riesigen Einfluß im alten Salon und in der staatlichen Kunstschule, und gegen diesen Einfluß richtete sich der Kampf. Gerôme war ein guter Anekdotenerzähler, Bouguereau war ungefähr der Schatten des Schattens eines schemenhaften Raffaels. Er konnte zeichnen, aber seine Zeichnung war kalt, unpersönlich und langweilig, seine Farbe war banal und öde, seine Ideen waren die nämlichen, die man in den Bildchen findet, welche die Parfümerieschachteln schmücken. Niemals hat ein Zuckerbäcker so süße Ware fabriziert wie Bouguereau. Daß seine Figuren immer durchaus korrekt gezeichnet waren, erhöhte das Unbehagen, womit man sie beschaute. Bouguereau hat unzähligen Künstlern seinen Stempel aufgedrückt, und hundert und aber hundert Maler und Malerinnen malen heute genau ebenso süß und geleckt, ebenso porzellanen und glatt wie Bouguereau: nur so gut zeichnen können sie nicht wie ihr Meister. Bouguereaus Bilder sind in alle Museen der Welt gewandert. In Deutschland wie in Amerika kann man ihn studieren. Inländische und ausländische Kunstinstitute ehrten ihn, in Florenz hängt sein Selbstbildnis neben dem Tizians und Rembrandts. Und all dem gegenüber kann man weiter nichts tun, als sich wundern. In Deutschland gibt es ja auch zuckersüße Maler, aber die Florentiner fordern doch Lingner und Sichel nicht auf, ihre Selbstbildnisse für die Uffizien zu malen. Die Franzosen haben es wirklich besser als andere Leute.

Albert Edelfelt, der berühmte finnische Maler, ist im Alter von 51 Jahren auf seinem Gut in der kleinen Stadt Borga, die ebenfalls sein Geburtsort war, gestorben. In Deutschland hat sich Edelfelt besonders durch seine Porträts bekannt gemacht, die ihn in die Reihe der bedeutendsten neueren Porträtisten gestellt haben. Er wußte eine vornehme Einfachheit mit den feinsten koloristischen Reizen zu verbinden. Ein tiefes Erfassen der dargestellten Persönlichkeit gab seinen Bildern den Reiz einer ausgesprochenen Individualität. In der letzten Zeit seines Lebens hatte er sich mehr der monumentalen Malerei zugewandt und war 1904 zum Studium der Freskotechnik nach Rom gegangen, woher er in die Heimat zurückkehrte, um seine letzte Arbeit, sein großes Bild für die Universität in Helsingfors, eine Szene aus der finnländischen Geschichte, zu vollenden.

In München verstarb der Galeriedirektor a. D. Hofrat **Freiherr von Pechmann.**

In Mailand starb im Alter von 79 Jahren **Tullio Massarani,** der bekannter als Literarhistoriker und Kritiker, denn als Maler war. Ein besonderes Verdienst des Verstorbenen war seine Liebe für Heinrich Heine, dessen Geist vornehmlich er in Italien verbreitet hat.

In Rieti in Umbrien starb im Alter von 62 Jahren der römische Maler **Giuseppe Ferrari,** der zu den besten Aquarellisten moderner italienischer Kunst gehörte, und von dem die Nationalgalerie zu Rom zwei Ölgemälde biblischen Vorwurfes besitzt.

In Berlin starb Dr. **Albert Kornek,** ein den Kunst-

liebhabern von heute kaum noch bekannter älterer Maler, der in den fünfziger Jahren häufiger mit Bildern, deren Stoffe dem Jagdleben entnommen waren, auf Ausstellungen vertreten war.

Im Alter von 81 Jahren starb der Historienmaler **Karl Emil Doepler.** Sein Name erinnert lebhaft an Richard Wagner und den »Ring der Nibelungen«, zu dem der Künstler etwa 500 Zeichnungen fertigte, denn das Hauptgebiet seiner künstlerischen Betätigung war die Kostümkunde. Als Lehrer dieser Wissenschaft war er lange Jahre in Weimar tätig. In seinen großen Bildern verrät sich deutlich des Künstlers Anschluß an Piloty.

Dr. Artur Schneider, außerordentlicher Professor für Archäologie an der Universität Leipzig, ist in Steinach in Tirol im Alter von 45 Jahren plötzlich einem Herzschlag erlegen.

PERSONALIEN

Der Bildhauer **Heinrich Möller** in Dresden hat am 20. August seinen 70. Geburtstag gefeiert. Er stammt aus Altona, besuchte die Kunstakademie zu Dresden, besonders das Atelier Johannes Schillings, und schafft seit 1866 in Dresden selbständig. Seine Hauptwerke sind: das Denkmal für die 1870/71 gefallenen Altonaer, das Vogler- und das Stuhlmann-Denkmal sowie die Figuren am Siegesdenkmal zu Altona, das Schleswig-Holsteinsche (Urve Jens Lornsen-)Denkmal zu Rendsburg, das Kreuzberg-Denkmal zu Neuenahr, ein großer Kinderfries zu Schloß Schlackenau, ein Relief im Heinestift und das Koopmann-Denkmal zu Hamburg, Apostelgestalten für sächsische Kirchen usw. Seine eigentliche Kunstauffassung, sein schleswig-nordisches derbes und heiteres Temperament kommt zur Geltung in seinen zahlreichen Genregruppen, z. B. Aesop auf dem Esel Fabeln erzählend, die Bremer Stadtmusikanten (im Bremer Rathaus), Tischlein deck dich, Esel streck dich, Knüppel aus dem Sack und in zahlreichen weiteren Kinderfiguren: Da bin ich, Blindekuh, Topfschlagen, Sackhüpfen usw.

Professor **Franz von Defregger** in München ist zum stimmberechtigten Ritter des Ordens »Pour le mérite« für die Wissenschaften und Künste ernannt worden.

Zum Präsidenten der Akademie der Künste in Berlin wurde Professor **Johann Otzen** gewählt.

Dr. **Alfred Hagelstange** vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ist zum Bibliothekar des städtischen Kunst- und Kunstgewerbemuseums zu Magdeburg ernannt worden.

Die wichtige Stellung eines Direktors des Victoria- and Albert-Museums in London, die seit dem Abgang von Purdon Clarke an das Metropolitanmuseum in New York fast ein Jahr lang unbesetzt war, ist soeben durch die Ernennung des langjährigen Assistenten der Sammlung, **Arthur Skinner,** wieder besetzt worden.

Wie verlautet, soll **Corrado Ricci** mit der Stellung des *Generaldirektors der schönen Künste* im Ministerium zu Rom betraut werden. Das wäre endlich einmal der rechte Mann am rechten Platz.

Am 29. August beging **Andreas Achenbach** seinen 90. Geburtstag.

AUSSTELLUNGEN

Vincent van Gogh-Ausstellung in Amsterdam. Diese van Gogh-Ausstellung ist ein Kunstereignis ersten Ranges. Wenn man die Lebensarbeit dieses einsamen Menschen besser kennen lernt, kommt man zu dem Bewußtsein, hier vor einer ganz großen Künstlernatur zu stehen.

Sein Werk ist die Frucht der titanischen Arbeitskraft eines groß angelegten und tiefernsten Menschen, der eine unbewußt tragisch angeschaute Natur mit heftigem Pathos in gewaltigen Synthesen gemalt hat. Man sage nicht, das Werk sei technisch unvollkommen. Van Gogh hat seine eigene Technik geschaffen, eine Technik in wunderbarem Einklang mit der Heftigkeit seines Temperamentes, das ihm nicht gestattete, mit spitzem Pinsel zu ziselieren.

Die Ausstellung läßt seine Entwickelung klar erkennen, man sieht ihn noch tastend in seiner ersten Zeit im Haag arbeiten, man sieht in Brabant schon seine titanische Gewalt sich reifen, und nachdem er bei seiner Niederlassung in Paris vielerlei Einflüsse mehr oder weniger vorübergehend nachgegeben, findet man ihn in Arles, St. Remy und Anvers-sur-Oise, auf dem Höhepunkt seines Schaffens als einen Maler von ureigenstem Können. Van Gogh ist weniger ein Impressionist als ein Neo-Primitiver, der die Wurzel der Dinge mit erstaunlicher Unmittelbarkeit zu enthüllen versucht hat.

Im Jahre 1853 in einem Dorfe in der holländischen Provinz Nordbrabant geboren, fängt seine eigentliche Malerkarriere erst an, als er etwa achtundzwanzig Jahre alt ist. In den ungefähr neun Jahren seiner Tätigkeit als Maler — er starb 1890 in Anvers-sur-Oise — hat er in fieberhafter Arbeit nicht viel weniger als 600 Gemälde und ebensoviele Zeichnungen geschaffen, welche aber vielleicht nicht alle erhalten sind. Die Amsterdamer Ausstellung im Städtischen Museum enthält 474 Nummern. Eine so vollständige und schöne Kollektion van Goghscher Werke wird nicht leicht mehr zusammen zu bringen sein.

J. C. G.

Posen. Im Kaiser-Friedrich-Museum findet zurzeit eine Ausstellung von architektonischen Entwürfen und ausgeführten Bauten (mit besonderer Berücksichtigung des Einfamilienhauses) des Dresdener Architekten Hans Max Kühne statt. Sie begegnet um so mehr allgemeinem Interesse, als seine Verbindung mit dem Plan einer Villenkolonie in dem landschaftlich sehr reizvollen Unterberg bei Posen steht. Eine Auswahl von hundert Photographien nach Werken Rodins ist im zweiten Ausstellungssaal untergebracht. — Für Oktober ist eine Ausstellung von Werken von Künstlern und Künstlerinnen, die in der Provinz Posen geboren oder ansässig sind, durch die deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft (Abteilung Kunstverein) geplant. Als Aufnahme- und Hängekommission fungiert eine fünfgliedrige Jury.

Eine **Ausstellung der Denkmalpflege** im Elsaß wird von Mitte September bis Mitte November in den Räumen des alten Schlosses in Straßburg stattfinden. Es sollen hier durch einen praktischen Versuch zum erstenmal die Ziele und Bestrebungen der Denkmalpflege erläutert und geklärt werden.

SAMMLUNGEN

Das **Kaiser-Wilhelm-Museum zu Krefeld** hat ein großes farbiges Relief, eine Madonna mit Bambino darstellend, von Jacopo Sansovino, erworben.

VERMISCHTES

Der Boston-Velazquez. Das Museum in Boston kaufte Oktober 1904 durch Mr. Denman Ross ein Porträt Philipps IV. von Spanien, von der Hand des Velazquez. Das Bild war seit 1892 käuflich, wurde schließlich in das Privathaus eines General Bourbon in Madrid gebracht, der in den Berichten dann als Prinz von Bourbon fungierte. Der Kauf geschah durch Vermittelung des Kunsthändlers Señor de Navas. Im ersten Bulletin des Boston-Museums

wurde über die Provenienz angegeben, daß das Bild aus dem Palais des Prinzen von Bourbon stamme, wo es immer war. Hinzugefügt wurde eine Bemerkung über deutsche Gelehrte, die sehr tüchtig seien, bei dieser Gelegenheit aber schlafend angetroffen seien (caught napping). — Die Echtheit des Bildes wird heute sehr umstritten, die erste eingehende kritische Besprechung veröffentlichte Frau Dr. Neena Hamilton-Pringsheim. Ihre Gründe gegen die Echtheit des Bildes sind historischer und künstlerischer Art, sie hält das Bild für eine alte Kopie, eine sogenannte Kompositkopie, in der Motive aus zwei Porträts von Velazquez (Prado 1070 und 1073) zum Teil ungeschickt vereinigt seien. Da für die eingehende Darlegung der Gründe kein Raum ist, sei hier durchaus verwiesen auf die kritische Untersuchung: A critical Investigation of the so-called Velasquez of the Boston Museum, by Neena Hamilton-Pringsheim. Boston, Rockwell and Churchill Press. 1905. — Dieses Pamphlet war Ende Januar 1905 erschienen. Im Juni 1905 gab das Museum of Fine Arts in seinem amtlichen Bulletin (Band VIII, Nr. 3) eine Sammlung von Gutachten heraus, an dem 16 Bostoner Maler und Kritiker, und die hervorragendsten europäischen und amerikanischen Gelehrten sich beteiligten. *Für* die Echtheit erklärten sich vor allem Bernard Berenson und Claude Philipps (Direktor der Wallace-Collection), jedoch beide ohne Kenntnis des Originals, wie Berenson für seine Person reservierend hinzufügt. Ferner der amerikanische Maler und Kritiker *Francis Lathrop* (Burlington Art Magazine, April), der das Original gesehen hat. Er nimmt zur Stützung seiner Ansicht eine frühe Übergangsperiode in Velazquez' Schaffen an, für die andere Beispiele fehlen; er muß auch, um dies zu halten, Justi und Sir W. Armstrong falsche Datierungen vindizieren. Gegen die Echtheit erklären sich außer Mrs. Hamilton-Pringsheim der amerikanische Maler *Vinton*, der über ein Dutzend Velazquez' kopierte; der Harvard-Professor *Moore*, *Walter Gay* in Paris, und vor allem der beste spanische Kenner Señor *Don Beruete*, der als Autorität gilt. — Über das Urteil dieses Fachmannes setzt sich das Bulletin vom Juni mit der Bemerkung hinweg, daß Beruete Spanier sei, während doch die besten Velazquez in England seien (!), und hält das Bild nach wie vor für echt. — Der Preis des Bildes war 50000 Dollars. *W.*

Diebstähle von Kunstwerken in Italien. Aus der Kirche St. Mauro zu Signa, die mit prächtigen Reliefs der Robbia geschmückt ist, wurde eine Krönung der Madonna von *Luca della Robbia* geraubt. — In Pisa wurde aus dem Dome eines der seltenen Bilder *Perin del Vagas* eine Madonna mit Heiligen, die bisher als Hauptwerk dieses Gehilfen Raffaels galt, gestohlen.

Der als ausgezeichneter Kunstkenner allbekannte Architekt Luca Beltrami hatte, wie seinerzeit in der »Kunstchronik« berichtet, im vergangenen Jahre die Anregung zu einer sogenannten »**Raccolta Vinciana**« gegeben, die eine Art Archiv in Mailand werden sollte, in dem alle Veröffentlichungen über Leonardo da Vinci, Reproduktionen seiner künstlerischen Werke und andere Dokumente, die sich auf ihn beziehen, gesammelt werden sollten. Beltramis Idee war zugleich, für dieses Archiv einen Saal des Castello Sforza einzuräumen. Der damals erlassene Aufruf des italienischen Gelehrten hat eine große Wirkung gehabt, wie man mit Genugtuung aus dem vor kurzem erschienenen Jahrbuch der »Raccolta Vinciana« ersehen kann. In sechs Monaten sind mehr als 250 Bücher und Broschüren, welche von Leonardo da Vinci handeln, und eine große Anzahl von Reproduktionen seiner Werke zusammengebracht worden.

Die im April dieses Jahres von der **Gesellschaft für vervielfältigende Kunst** erfolgte Konkurrenzausschreibung zur Erlangung einer graphischen Originalarbeit ist resultatlos verlaufen. Es wurde daher eine engere Konkurrenz veranstaltet, deren Ergebnis nunmehr vorliegt. Die Jury, bestehend aus dem Verwaltungsrate der Gesellschaft, hat sich nämlich in der letzt stattgefundenen Sitzung für die *Ferdinand Andrische* Arbeit: »*Ernte*« entschieden, wofür dem Künstler das Honorar von 3000 Kronen zugesprochen wurde. Diese farbige Originallithographie wird den Gesellschaftsmitgliedern im Herbste als diesjähriges Prämienblatt dargeboten werden.

London. Infolge des nunmehr veröffentlichten Testaments von Watts haben auf Antrag der Testamentsvollstrecker, Sir E. Poynter, der Präsident der Akademie, Sir Charles Holroyd, Direktor der Tate Gallery und Mr. Cust, Direktor der Porträtgalerie, folgende Überweisungen an Provinzialinstitute genehmigt; danach erhält: »Unheil« die Nationalgalerie in Edinburg; »Glaube, Hoffnung und Liebe« die Nationalgalerie in Dublin; »Echo« die Kunstgalerie in Nottingham; »The Recording Angel«, die Studie zum »Hof des Todes« und »die Leute, die im Finstern saßen« (letzteres eine vorzügliche Zeichnung in roter Kreide) die Kunstgalerie in Manchester; »Studie zu dem Hof des Todes« und »Britomart« die Kunstgalerie in Norwich. Einhundertundneun Werke kommen in die Galerie von Limnerslease (bei Compton in der Nähe von Guildford) unter die Verwaltung eines Aufsichtsrates, um für alle Zeiten öffentliches Eigentum zu bleiben. Mrs. Watts hat die Mittel bewilligt zur dauernden Erhaltung der Galerie, und an mindesten drei Tagen in der Woche ist der Eintritt frei, aller Wahrscheinlichkeit nach soll überhaupt kein Eintrittsgeld erhoben werden.

Die folgenden Porträts bleiben solange in der dortigen Galerie, bis dieselben nach den bez. Statuten in die »National Portrait Gallery« aufgenommen werden dürfen: Feldmarschall Roberts, Gerald Balfour, der Marquis von Ripon, der Dichter Swineburne, der Philanthrop Passmore Edwards, Charles Booth, Lady Mount Temple, Mrs. Josephine Butler, Claude Montefiore, der Ägyptologe Professor Flinders Petrie, John Burns, Parlamentsmitglied, Walter Crane, Cecil Rhodes, der Dichter Meredith, der Maler Calderon und endlich das Selbstporträt des verstorbenen Meisters.

Das Modell für »Physical Energie« wird der Stadt London zum Zweck der Herstellung eines Standbildes in Erz überlassen, kommt dann aber nach Limnerslease zurück. Das Bild »Alice« schenkt Mrs. Watts, einem Wunsche des verewigten Künstlers gemäß, an die Nationalgalerie von Neu-Südwales in Australien. Außerdem erhalten acht Personen, die Mr. Watts näherstanden, je ein Porträt, das aus besonderen Gründen sie mehr wie gewöhnlich interessierte, so namentlich Dargestellte ihrer Familie. Auch dieser letzte Wille des großen Meisters trägt den Stempel seines hohen Sinnes, seiner Uneigennützigkeit und bildet somit im Sterben den einheitlichen Abschluß eines Lebens voller reiner Ideale. *O. v. Schleinitz.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XVI. Jahrgang 1904/1905 Nr. 33. 29. September

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse usw. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 13. Oktober.

Der literarische Teil dieser Nummer enthält folgende Besprechungen:

REMBRANDT-LITERATUR

Man bereitet sich vor auf die hoffentlich würdige Feier des dreihundertjährigen Geburtstages Rembrandts, und allerseits hört man von neuen Biographien und kritischen Betrachtungen, dem großen Meister gewidmet, welche erscheinen sollen. Bald wird die Rembrandtliteratur nicht mehr zu überwältigen sein. Und das, trotzdem Vosmaer, Bode, Michel, kürzlich noch Neumann in seiner Art, diesen Heros in umfangreichen Werken gewürdigt haben. Nach Bodes, den Gegenstand fast erschöpfenden Schriften wird es wirklich nicht leicht, über Rembrandt noch wesentlich Neues und Wissenswertes zu schreiben. Trotzdem scheinen viele dazu den Mut zu haben. So erschien kürzlich eine neue Auflage eines eigentümlichen Büchleins von *Muther*, das den stolzen Titel trägt: *Rembrandt, ein Künstlerleben*[1]). Auf fünfzig Seiten glaubt der Verfasser uns ein solches geboten zu haben; und wie und was bietet er uns! Fast auf jeder Seite treffen wir auf Aussprüche, die entweder direkt unrichtig sind und uns ein Fragezeichen dahinter stellen lassen, oder aber eines Meisters wie Rembrandt, Meisterwerken wie *seinen* Schöpfungen, unwürdig sind.

Ich gebe nur eine kleine Auswahl und überlasse es dem Leser, sich darnach ein Urteil über dieses Machwerk zu bilden.

Gleich im Anfange heißt es: *Rembrandt war der erste freie Künstler.* (Im Gegensatz zu anderen Künstlern, die auf Bestellung arbeiteten.) Waren nicht die meisten holländischen Künstler seiner Tage solche *freie Künstler*? Hat dagegen Rembrandt selbst nicht auch mehrfach auf Bestellung gearbeitet? Sogar für den Prinzen von Oranien, für die Chirurgengilde, für die Stadt, für die Schützen, für die vornehmen Herren und Damen, welche auch er porträtieren mußte?

Seite 3 heißt es dann, daß Rembrandt von dem Hügel, *weit draußen im freien Feld,* worauf seines Vaters Windmühle stand (woher dieser Irrtum? wissen wir doch genau, wo diese Mühle auf dem Stadtwalle stand), in das flache Land geblickt hat, während pantheistische Gedanken seinen Kopf durchschwirrten (!!!). Und kühn setzt der Verfasser nur das eine Wort hinzu: *Spinoza!* Was soll das? Ich möchte wissen, aus welchen Arbeiten des Meisters diese pantheistischen Gedanken hervorgehen? Kurz nachher wird Rembrandt »Barockmaler« genannt. Was hat Rembrandt mit dem Barock zu tun, fragen wir erstaunt. Wohl kaum stand ein Meister dem Barock ferner als Rembrandt!

Besonders gerne weilt der Verfasser bei dem Geschlechtsleben des Künstlers. Gleich bei seiner endgültigen Niederlassung in Amsterdam sagt er: »Stark sinnlich und jung, stürzte er sich *wollüstig* in den Strudel. *Eine Anzahl von Radierungen* . . . geben von seinem Geschlechtsleben in fast *rüpelhafter Weise* Kunde.« Wenn man einigermaßen vertraut ist mit dem holländischen Leben des 17. Jahrhunderts, mit der Malerei und besonders der Literatur jener Tage, kann man sich über die paar mehr oder weniger obszönen Blätter Rembrandts nicht so entrüsten. Und wir haben nicht einen einzigen Beweis für Rembrandts lockeres Leben, als er sich in Amsterdam niederließ. Im Gegenteil, er hätte kaum die vornehme Saskia van Ulenborch heimführen können, wenn er es damals so toll getrieben. Und ist es nicht unwürdig, dabei zu schreiben: »faire fortune war der Wahlspruch, der sein Tun beherrschte«. Kaum

1) Von Richard Muther. Mit 30 Abbildungen. E. Fleischel & Co., Berlin.

einer hat sich weniger darum bekümmert als Rembrandt! Kaum einer hat sorgloser, nur seiner Kunst sich widmend, dahingelebt; unbekümmert, ob diese den Leuten gefiel oder nicht. Eigentümlich mutet uns dann der Ausdruck an, daß Rembrandt bei seinen Porträts (um 1635) »*nie daran denkt, interessanten Beleuchtungseffekten nachzugehen*«. Wo bleibt da das wunderbare Helldunkel, das schon seine Anatomie von 1632 zu einem so großen Meisterwerke verklärt?

Nun fängt der Verfasser schon an, allerlei Bilder zu betrachten, als veranlaßt durch Ereignisse in des Malers Leben. Er treibt es gar toll damit. Der Berliner Simson soll eine Anspielung auf Rembrandts Verlobungsgeschichte sein. Simsons Hochzeit (1634) eine andere auf seine eigene Hochzeit. Als Saskia sich 1635 Mutter fühlte, soll er die Verkündigung an die Hirten radiert haben; die Opferung Isaaks malte er angeblich, weil ihm sein erstes Kind gestorben; als Saskia wieder guter Hoffnung war, schuf er seinen Manoah und sein Weib, dankbar dem Engel nachblickend, der ihm die Geburt Simsons verkündigte, »des eigenen Familienglücks beraubt, malt er mit fast tränenschimmernder Wehmut (!) *immer und immer wieder* die heilige Familie«. (Wo sind diese Massenbilder der heiligen Familie alle hingekommen?) Die Susannenbilder malte er, als nach Saskias Tode »die rein fleischliche Begierde sein Denken beherrschte«, auf dem Berliner Bilde von 1647 »*herrscht sogar Lustmordstimmung!!*«. Als Hendrickje Stoffels vor dem Kirchenrat erscheinen muß, wegen ihres unehelichen Bundes mit Rembrandt, malt dieser . . . Potiphars Frau, den Joseph verklagend; »man glaubt unwillkürlich in dem anklagenden Weib die Verkörperung scheinheiliger Moral, in dem finster dreinblickenden Potiphar das gestrenge Konsistorium, in dem schluchzenden Joseph die gute, in ihrem Gewissen erschütterte Hendrickje zu sehen«.

Herr Muther sucht hier und in seinen »mit Recht so beliebten« Büchlein, die sich »Die Kunst« betiteln, erotische Neigungen seines Künstlerhelden herauszuklauben und zu betonen, und wo er solche nicht entdecken kann, da dichtet er sie hinzu. Ist das ein Privatvergnügen des Verfassers oder ist es Spekulation auf das Publikum? Vielleicht beides, nach dem Erfolg zu urteilen!

Als der Zusammenbruch bei Rembrandt endlich eintrat, alles verkauft war, »war es kein Zufall, daß er gerade damals . . . die Ausstellung Christi zeichnete: den armen, geschlagenen Menschen, der vor der Fassade eines vornehmen . . . Hauses von einer plebejischen Menge umjohlt wird. In dieselbe Zeit fällt die Radierung der Steinigung des Stephanus, des ersten Märtyrers. Und wie Michelangelo in der Gestalt seines Moses all seinen Groll, seine ganze Menschenverachtung zusammenballte, malte auch Rembrandt damals das gewaltige Bild des Berliner Museums, auf dem Moses mit wildem Zorn die Gesetzestafeln zertrümmert.« Arm (»er hat nichts mehr als einen alten braunen Mantel«!?), radiert er jetzt den Franciscus von Assisi »den Poverello, Franz, der, um Gott zu dienen, seine Habe weggibt, er, Rembrandt, der im Dienste der Kunst auf alle Eitelkeit des Irdischen verzichtet«. (NB. war diese bittere Notwendigkeit ein Verzichten?)

Und so geht diese Spielerei immer weiter. Denn ist es etwa anderes wie Spielerei, in jedem Bild eine entfernte Anspielung auf ein Ereignis in seinem Leben zu wittern?

Ja, schon seine »Ahnungen« radierte er; Hendrickje starb um 1664, Titus 1668, und 1659 (!) radierte er: die Jugend »durch den Tod überrascht — eine junge Frau und ein junger Mann — Hendrickje und Titus (sic), denen ein Gerippe mit der Sanduhr drohend den Weg versperrt«.

Dann erzählt uns Herr Muther allerlei Neues, das er sich zurechtgelegt und kommt zu den meist phantastischen Schlüssen. Die Bestellung der »Staalmeesters« verdankt er seinem ehemaligen *Schüler* (?) Jan van de Cappelle! Rembrandt »muß schon in seiner frühen Zeit *sehr viel* getrunken haben!!! . . . An die Stelle des Weines trat nun der Fusel. Er ward zum Kinderspott. Sandrart sah ihn stieren Blickes, wankend zwischen den Trödlerläden des Armenviertels herumtrotteln.« (NB. wo steht denn dieses *Zitat* [?] bei Sandrart?)

Im übrigen enthält das Buch einiges Lesenswerte, z. B. über seine Malerei der Spätzeit, wo »bei den Porträts »der Körper ganz ausgeschaltet ist, nur Gefäß der Seele ist« usw.

Bei der »Nachtwache« mutet es uns dagegen fremd an, daß er, sprechend über die Unzufriedenheit der Schützen, meint, es wäre für die Zeit unerhört, daß Rembrandt nur zwei, den Hauptmann und den Leutnant, »wie einen Papagei und einen Kanarienvogel gekleidet, als Solisten in bengalischer Beleuchtung vor die Rampe stellte«.

So bietet dieses kleine Büchlein des Seltsamen und Widerwärtigen vieles, des Guten nur spärliches; auch die Illustrationen sind sonderbar gewählt und schlecht ausgeführt. Hoffen wir, daß uns besseres geboten wird über den großen Künstler, über den das Beste nie gut genug gesagt werden kann. *A. BREDIUS.*

Siegfried Weber: *Fiorenzo di Lorenzo.* Eine kunsthistorische Studie. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft XXVII. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1904.

Weber gibt in der Einleitung zu vorliegender Studie einen Überblick über die Tätigkeit der älteren umbrischen Malerschule, die während der ersten Hälfte des Quattrocento vornehmlich sienesische Einflüsse verarbeitet und erst nach 1450 zu einem intensiven Naturstudium übergeht, um schließlich ganz in die Bahnen der florentiner Renaissance-Bestrebungen einzulenken. Der wichtigste Vermittler zwischen florentiner und umbrischer Kunstweise ist, wie feststeht, Fiorenzo di Lorenzo, jene rätselhafte Künstlerpersönlichkeit, deren Geburts- und Todesjahr unbekannt, und deren Entwickelungsgang noch immer in Dunkel gehüllt ist.

Da Fiorenzo nur eines seiner Tafelbilder, (die Altarnische aus S. Francesco, jetzt in der Pinakothek zu Perugia, Saal IX, Nr. 15) datiert und mit seinem Namen gezeichnet hat und das bisher in den Archiven aufgespürte Aktenmaterial über die Entstehung der übrigen Werke nur selten Auskunft gibt, so war die vorliegende Darstellung vor allem an stilkritische Untersuchungen gebunden.

Die schon genannte Altarnische ans S. Francesco zum Ausgangspunkt seiner stilkritischen Analyse nehmend und im wesentlichen auf den von Lermolieff gegebenen Kriterien fußend, setzt Weber an den Anfang der künstlerischen Tätigkeit Fiorenzos mit Recht das Triptychon aus der Confraternita della Giustizia (Perugia, Pinakothek Saal IX, Nr. 9). Bezüglich des von Broussolle als authentisch angezweifelten Altarwerkes aus S. Maria Nuova in Perugia gelingt es dem Verfasser, den Nachweis zu führen, daß das Werk mit später festgesetzten Änderungen erst 1491 vollendet wurde. Zwei bisher unbekannte, aus Urkundenexzerpten des Prof. Adamo Rossi herrührende Dokumente lassen keinen Zweifel darüber, daß dieses schon 1472 bestellte und in der Hauptsache aus den siebziger Jahren stammende Werk erst 1491 an die Silvestrinermönche von S. Maria Nuova abgeliefert ward.

Während J. Carlyle Graham (in ihrem kurz vorher erschienenen »Problem of Fiorenzo di Lorenzo«) die viel umstrittenen acht Tafeln des Sakramentsschreins aus S. Francesco aus dem Lebenswerk des Meisters streichen zu müssen

glaubte, kommt Weber zu dem Resultat, daß die Tafeln in ihrer Gesamtheit Fiorenzos künstlerisches Eigentum seien. Der mehrfach geäußerten Ansicht, daß die beiden Tafeln der Sammlung Lindenau in Altenburg Seitenflügel der Berliner Madonna von 1481 seien, widerspricht der Verfasser mit guten Gründen, indem er nach dem Vorgange Bodes das Berliner Madonnenbild preisgibt und nur die Altenburger Tafeln für Fiorenzo in Anspruch nimmt.

Die drei am Ende der siebziger Jahre entstandenen Tafelbilder, welche die heil. Dignamerita, Antonius Abbas und Katharina darstellen, und welche von Crowe-Cavalcaselle (Bd. IV, 1. Hälfte, S. 174) dem Lodovico d'Angelo zugeschrieben wurden, sind nach Weber in der Werkstatt des Meisters und unter seiner Beteiligung entstanden. Auf Grund einer im Nachlaß Adamo Rossis gefundenen Notiz, dessen Vorarbeiten zu einer Geschichte der umbrischen Kunst der Verfasser benutzen durfte, ist als authentisches Werk Fiorenzos eine Madonna della Misericordia anzusehen, (jetzt in der Pinakothek, Sala degli Stacchi Nr. 12). Leider ist das Fresko so ruiniert, daß es für die Stilkritik völlig unbrauchbar ist. An das Ende der achtziger Jahre, also in unmittelbare Nähe der datierten Altarnische aus S. Francesco (!) setzt Weber die von Frizzoni und Berenson als *Frühwerk* bezeichnete Anbetung der Hirten aus Monteluce.

Von den beiden großen Fresken in Monte l'Abate hält Weber die 1492 datierte Kreuzigung für ein Werk des Meisters, die schwächere Madonna mit Heiligen dagegen für eine Arbeit seines Gehilfen Bartolommeo Caporali.

Neu ist die Tatsache, daß Fiorenzo 1513—1514 ein Tafelbild für den Altar der Kirche in Pacciano gemalt hat. Urkundenexzerpte von Adamo Rossi liefern den dokumentarischen Beweis für die Existenz dieses Bildes, das 1856 verkauft wurde und seitdem leider verschollen ist. Da wir für die Beurteilung von Fiorenzos letzter Schaffensperiode sonst keine authentischen Werke besitzen, so könnte dieses Bild wertvolle Aufschlüsse geben. Vielleicht trägt ein Hinweis auf die dargestellten Personen: »Madonna mit Kind, umgeben von den Heiligen Petrus, Johannes Baptista, Sebastian und Rochus, Predella: Pietà mit Maria und Johannes, ganz oben in der Mitte: Gottvater von Engeln umgeben« — dazu bei, daß das Bild wieder zum Vorschein kommt.

Der letzten Schaffensperiode des Meisters gehört nach Webers Meinung die Anbetung der Könige aus S. Maria Nuova an, die nächst den Bernhardinstafeln die größte Anzahl von Kontroversen hervorgerufen hat.

Unter Fiorenzos Schülern nennt der Verfasser, wie die meisten seiner Vorgänger, an erster Stelle Pinturicchio. Etwas gewaltsam aber wird der Versuch gemacht, ein Schülerverhältnis des Sienesen Bernardino Fungai zu dem Umbrier zu konstruieren. Dagegen stellt Weber in Abrede die doch wohl feststehende Tatsache einer Abhängigkeit des jungen Perugino von dem älteren Zeitgenossen.

Der Schule Fiorenzos zugewiesen wird das kürzlich für die Uffizien erworbene Flügelaltärchen aus Ravenna von 1485. Ganz abgesprochen wird ihm das aus dem gleichen Jahre stammende Altargemälde in der Stadtbibliothek zu Terni. (Nur der Aufsatz desselben wird mit Fiorenzo in Verbindung gebracht.) Ferner werden aus dem Lebenswerk des Meisters gestrichen alle in Rom ihm zugeschriebenen Werke. Weber zweifelt sogar daran, daß Fiorenzo überhaupt je in Rom gewesen sei. Auch werden ihm abgesprochen die kleine Anbetung der Könige im Pitti, das hübsche Bild im Städelschen Institut in Frankfurt (vielleicht junger Pinturicchio?), die schon genannte Berliner Madonna von 1481 und eine von Berenson als Spätwerk bezeichnete Verkündigung aus S. Maria degli Angeli in Assisi, welche aber doch wohl zweifellos von Antoniazzo Romano herrührt, wie ein Blick auf das Verkündigungsbild dieses Künstlers (Gottschewski, Antoniazzo, Taf. 2) zeigt.

Das vorliegende Buch bringt ohne Frage eine Anzahl beachtenswerter neuer Tatsachen. Eine Lösung des Fiorenzoproblems aber gibt Weber ebensowenig, wie dies vor ihm J. C. Graham vermocht hat. Fast will es scheinen, als ob das letzte Wort in der Fiorenzo di Lorenzo-Frage nicht der kunsthistorischen Stilkritik, sondern einer systematischen Archivforschung vorbehalten bleiben wird.

Walter Bombe.

Max Geisberg, *Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem.* Mit 9 Tafeln. 8⁰. Straßburg 1905, J. H. Ed. Heitz.

Vor zwei Jahren hatte sich Max Geisberg durch eine vortreffliche, auf gründlichen und umfassenden Studien beruhende Monographie über Israhel van Meckenem in die kunstwissenschaftliche Literatur eingeführt. Indem er durch einen — juristisch gesprochen — wohlgelungenen Indizienbeweis den Meister der Berliner Passion als den Vater Israhels bezeichnete und über seine gesamte künstlerische Tätigkeit wichtiges neues Material beibrachte, hat er nicht wenig dazu beigetragen, die Dämmerung, die allem Forscherfleiß zum Trotze noch immer manche Stellen in der Inkunabelzeit des Kupferstiches bedeckt, aufzuhellen. Als eine Ergänzung seiner historisch kritischen Studie versprach er damals, ein Verzeichnis der Stiche Israhels zu veröffentlichen. Er hat dieses Versprechen jetzt mit einiger Verzögerung, die der Arbeit nur zustatten gekommen ist, eingelöst.

Die Vorzüge des neuen Katalogs beruhen allerdings nicht allein auf Geisbergs Studien. Er fand den wertvollsten Mitarbeiter in *Max Lehrs,* der mit einer vorbildlichen Uneigennützigkeit dem jüngeren Studiengenossen sein ganzes Material über Meckenem zur Verfügung stellte. Wer da weiß, mit welcher Eifersucht die Gelehrten ihre Autorschaft bei den geringfügigsten Anlässen zu betonen lieben, der wird die stille Beihilfe, die Lehrs geleistet hat, doppelt zu würdigen wissen. Auf sein Konto ist sogar der mühsamste Teil der Arbeit, die Bestimmung der Plattenzustände, zu setzen, deren es bei Meckenem nicht wenige gibt. Für jeden der beiden beteiligten Gelehrten ist es gleichermaßen ehrenvoll, daß sie in den nicht seltenen Fragen der Authentizität unabhängig voneinander fast immer übereinstimmten und daß in einzelnen Fällen auch der Ältere und Erfahrenere sich gern vom Jüngeren belehren ließ.

Die Kritik einer solchen Arbeit müßte streng genommen in einer Nachprüfung der gesamten Katalogangaben bestehen. Doch hierzu dürfte sich nicht so leicht jemand entschließen, am wenigsten der Unterzeichnete, der überdies in der ihm anvertrauten Sammlung nur weniges von Meckenem aufweisen kann.

Daher nur einige Bemerkungen über die allgemeine Anordnung des Kataloges! Geisberg hat die gegenständliche Gruppierung der Stiche, deren Zahl er von 267 bei Passavant auf 558 gebracht hat, streng durchgeführt, indem er auch die Folgen auflöst und die Heiligenbilder, die in ihnen zusammengestellt sind, einzeln unter dem Namen der Dargestellten anführt. So wenig dieses für verbreitete Stecher zu empfehlen wäre, so richtig war es in diesem Falle, wo die Folgen fast ausnahmslos zerstreut vorkommen und die Abdrücke selten und vereinzelt erscheinen. Die Auffindung eines Blattes ist auf diese Weise bedeutend erleichtert. Vor den Nummern des Katalogs sind zur Orientierung die verschiedenen Folgen, nicht weniger als achtundzwanzig, von denen einige erst von Geisberg als solche erkannt worden sind, zusammengestellt.

Für nicht richtig halte ich es, daß auf die Beschrei-

bungen, mit Ausnahme der bisher unbeschriebenen Blätter, gänzlich verzichtet ist. Es ist ja zuzugeben, daß man in allen größeren Sammlungen sie nötigenfalls im Bartsch oder Passavant nachlesen mag, indessen sollte es das Ziel einer solchen Arbeit sein, die bisherigen Handbücher vollständig zu ersetzen. Der ideale Stecherkatalog soll so eingerichtet sein, daß *er allein* für die Bestimmung des Materials, Unterscheidung der Kopien von den Originalen usw. genügt.

Die Ortsangaben wären bei den Stichen mit mehreren Plattenzuständen wohl praktischer unter den verschiedenen Zuständen verteilt angeführt worden.

Besonders beachtenswert ist der letzte Teil des Kataloges, in welchem die von Meckenem überarbeiteten Stiche anderer, des Meisters der Berliner Passion, des Meisters E. S., des Monogrammisten F. v. B. und des Meisters des hl. Dionys, zusammengestellt sind. In einem Anhang sind außer Zusätzen und Berichtigungen namentlich die acht Quellen zusammengestellt, auf denen die kleinste Passionsfolge beruht, so daß man in diesem Falle einen lehrreichen Einblick in die Werkstatt dieses eifrigsten und bedeutendsten Kopisten des 15. Jahrhunderts gewinnt. *G. Pauli.*

Flötner-Studien. *I. Das Plakettenwerk Peter Flötners* in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim von Franz Friedrich Leitschuh. Mit 20 Tafeln. Straßburg i. E., Ludwig Beust Verlagsbuchhandlung. 1904.

Die vornehm ausgestattete Mappe bildet den Anfang einer Serie von vier Studien, welche das ganze Werk Peter Flötners behandeln sollen, der bis vor kurzem nur als ein in Kunstspielereien sich gefallender Kleinschnitzer bekannt, durch die überraschenden Forschungsergebnisse Lichtwarks, Reimers', Domanigs, Langes, dem das Werk gewidmet ist, und Haupts mit einem Ruck zum Range eines der führenden Meister der deutschen Frührenaissance erhoben worden ist, welcher alle Zweige der dekorativen Kunst behandelt und es gleich dem jüngeren Holbein verstanden hat, die italienische Formensprache mit dem Marke deutschen Wesens zu durchtränken. In der vorliegenden Studie kommt es dem Verfasser in erster Linie darauf an, den das Plakettenwerk des Meisters betreffenden Studien, die bisher im wesentlichen auf stilistischen Untersuchungen beruhten, dnrch den Hinweis auf das Bleikunstverzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim d. J. und durch eine sorgfältige Vergleichung dieses Verzeichnisses mit dem durch die Kunstforschung aufgestellten, diesem eine feste urkundliche Stütze zu geben. Werke der Bleikunst bildeten einen wesentlichen Bestandteil der von Paulus Behaim (1557—1620) angelegten und von dessen gleichnamigem Sohn (1592—1637) fortgesetzten Kunstsammlung, die außerdem Medaillen, Kupferstiche und Holzschnitte enthielt, und von der sich glücklicherweise ein ausführliches Verzeichnis erhalten hat, dessen einen Band das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt, während sich der andere in der Bamberger Bibliothek befindet. Für die Bestimmung Flötnerscher Plaketten ist dieses Verzeichnis ein wichtiges Dokument. Es erbringt zugleich den Beweis, welcher Wertschätzung sich der erst im 18. Jahrhundert in Vergessenheit geratene Flötner im 16. und 17. Jahrhundert in Sammlerkreisen erfreute. In 21 Schubladen wies die Behaimsche Sammlung nicht weniger als 305 Stück »Peter Flötners guete Bleykunst« auf. — Im Anschluß an die Plaketten sind die Medaillen registriert, merkwürdigerweise aber ohne Flötner dabei zu nennen. Dennoch ist auch dieses Verzeichnis wichtig, denn es enthält gerade diejenigen Werke, »die mit voller Sicherheit als Flötnerarbeiten zu bezeichnen sind, während diejenigen Medaillen fehlen, die nur vermutungsweise auf Flötner bisher zurückgeführt wurden«. Langes Bestimmungen erfahren dadurch eine glänzende Bestätigung. Wie die Flötnerforschung, so erhält auch die Ludwig-Krug-Forschung durch das Verzeichnis festere Stützpunkte. Mit Recht weist Verfasser darauf hin, wie vieles von dem, was Flötner gab, bei Krug vorgebildet erscheint. Außer Flötnerschen und Krugschen Arbeiten treten in dem Verzeichnis solche der italienischen Meister Moderno und Leone Leonis hervor, was bemerkenswert ist, weil verschiedene Gründe für engere Beziehungen Flötners zu Moderno sprechen. Die Annahme, daß Flötner ein Gehilfe Modernos gewesen sei, hängt freilich ganz in der Luft und so erscheint es mir gewagt, die mit O. Moderni bezeichnete Heraklesserie, wie Verfasser es tut, dem Flötner ohne weiteres zuzuweisen. — Eine wertvolle Beigabe zu dem die künstlerische Eigenart des Meisters vortrefflich analysierenden Texte sind die Abbildungstafeln, welche in schönen, klaren autotypischen Abbildungen 137 Plaketten aufweisen. Die photographischen Aufnahmen dazu sind nach den empfehlenswerten Klucaricschen galvanoplastischen Reproduktionen gemacht worden. Hat Verfasser durch die Veröffentlichung des Behaimschen Verzeichnisses der Wissenschaft einen schätzenswerten Dienst geleistet, so wird er mit dieser illustrativen Beigabe den Wünschen derer vorzüglich gerecht, welche die künstlerische Eigenart Flötners kennen lernen und in das innerste Heiligtum seiner Kunst eingeführt werden wollen. *P. J. R.*

W. Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts.* (Straßburg, Ed. Heitz.)

Dem bisher überwiegend angenommenen Einfluß Giottos auf die Malerschulen von Toskana gegenüber versucht die vorliegende Arbeit zur Klärung des Verhältnisses der Trecentomalereien zueinander beizutragen. Während Giottos Einfluß auf die sienesische Kunst, die durchaus individuell blieb, nicht festzustellen ist, sehen wir frühzeitig sienesische Meister in Florenz arbeiten, deren Einfluß für Florenz wichtige Folgen hatte. Der Strenge Giottos trat die zarte Lieblichkeit und der dekorative Geschmack Simones entgegen. Unberührt von diesen Einflüssen ist keiner der nach Giotto auftretenden Florentiner Künstler geblieben, wenn auch der florentinische Geist sich, ohne dem Problem der Lieblichkeit weiter nachzugehen, bei dem von Siena überkommenen Problem der Flächendekoration begnügte, so wurden aber hierdurch die von Giotto gewiesenen Wege monumentaler Raumgestaltung vernachlässigt. Aus diesen beiden Prinzipien künstlerischen Gestaltens entstand ein Kampf, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Florenz entbrannte.

Von *Andrea Orcagna,* mit dem Suida seine Untersuchungen beginnt, gibt es nur zwei bezeichnete Werke und zwar das Altargemälde in der Cap. Strozzi zu S. Maria Novella und das Tabernakel von Orsanmichele. Aus den von Frey mitgeteilten dokumentarisch feststehenden Daten ist zu ersehen, daß Andrea den Auftrag zu dem ersten Bilde im Jahre 1354 von Tommaso di Rossello Strozzi erhielt, dessen Vollendung nach der Datierung auf dem Werke selbst ins Jahr 1357 fällt, während er das zweite Werk im Jahre 1358 bereits in Arbeit hat, für das er 1359 das Relief mit dem Tode Mariä vollendet. Im ganzen ist Orcagna in Florenz in der Zeit von 1344—68 beurkundet. In den Jahren 1358—60 ist Andrea gleichzeitig als Dombauleiter in Orvieto tätig, das er aber häufig verläßt, um seine Arbeiten in Orsanmichele fortzuführen. — Maßgebend für die Beurteilung seiner Kunst sind aber nur die beiden bezeichneten Werke. Bei dem Altarbilde für die Strozzikapelle fällt die Ruhe und Strenge in die Augen, die über diesem Werke liegt. »An den Typen fallen große, scharf durchgearbeitete Gesichtsteile auf, ein stark gewölbter breiter

Schädel, große, gerade und scharf vorspringende Nase, vorstehendes Kinn, wenig ausdrucksvolle Augen«. Mit Recht kommt Suida zu dem Urteil, daß dem Künstler etwas Peinliches anhaftet und es ihm an freier Erfindungsgabe und Phantasie fehlt. Dagegen sind die malerischen Qualitäten des Bildes anziehend. Um auf diesem Bilde Anklänge an einen älteren Maler zu suchen, urteilt Suida sehr überzeugend, muß man vornehmlich an Bernardo Daddi denken. Dies ist mit kurzen Worten die Interpretation des *Malers* Orcagna. Der Bildhauer spricht zu uns aus dem Tabernakel in Orsanmichele. Hier möchte ich unbedingt der Suidaschen Kritik zustimmen, die zu dem Schlusse kommt, daß da, wo seelische Erregung oder gar dramatische Erregtheit mitzuteilen ist (Relief des Todes Mariä) der Maler leicht in Übertreibungen gerät. Da wo die symmetrische Strenge der Komposition einmal aufgegeben ist, drohen Überfülle der Figuren und allzuhäufige Kontraposte der Bewegungen die Einheit aufzulösen. Dieselbe Empfindung überkommt einen bei allen diesen Reliefs, wo es sich um die Darstellung figurenreicher Szenen handelt und gerade zu groß wirkt gegen diese, wie Suida mit vollem Recht betont, die stilistische Vollkommenheit eines Andrea Pisano! Was die Entwürfe einer Domkanzel in Orvieto und Berlin angeht, die übrigens Beltrami und Ch. Loeser, entgegen der Ansicht Lippmanns bereits unserem Meister zugeschrieben, so können Suidas Ausführungen nur dazu beitragen, diese Ansicht absolut zu bekräftigen. Ein Vergleich dieses Kanzelentwurfes (nicht nach 1361) mit dem Tabernakel zeigt einen Fortschritt in der stilistischen Konzeption, eine Vertiefung des Details, bei dem vor allem der architektonische Gedanke dieser Kanzel betont ist. Diese drei für Andrea feststehenden Werke sind grundlegend dafür, was an anderen Werken diesem Meister noch zugeschrieben werden kann. Suidas Gründe, durch die er das herrliche Triptychon der Academia, die Erscheinung der Madonna vor dem heiligen Bernard im Mittelfelde, ebenfalls Andrea zuweist, erscheinen überzeugend, und wenn man vielleicht noch geringe Abneigung hat, ihnen auch vollends zuzustimmen, so zeigt sich Suida selbst jedenfalls als ein selten feinsinniger Meister künstlerischer Stilkritik. Dagegen möchte ich der Datierung nicht zustimmen, sondern dieses Werk unter allen Umständen als aus der Zeit des Tabernakels in Orsanmichele ansetzen, jedenfalls aber als nach dem Altarwerk der Strozzikapelle entstanden kennzeichnen, trotzdem vielleicht stärkere Anklänge an Bernardo Daddi, in dem Suida den Lehrer Orcagnas jedenfalls nicht mit Unrecht sieht, in diesem Werke zu finden sind, worüber man übrigens nur mit größter Vorsicht urteilen kann. Eben weil auch Suida zugesteht, daß dieses Bild die koloristisch schönste Leistung Andreas wäre, möchte ich es in die spätere Zeit weisen. Dagegen halte ich es für entschieden gewagt, die ehemals in der Sammlung Somzée in Brüssel befindliche Madonna, deren Gesichtstypus ganz an Siena und Simone Martini erinnert, gleichfalls dem Orcagna zuzuweisen, während Suidas Bemerkungen über die Details jedenfalls ihre Berechtigung haben. Übrigens halte ich mich nicht für kompetent, über diesen Fall zu urteilen, da sich derartige Fragen mit Sicherheit nur vor dem Original entscheiden lassen. — Übereinstimmend mit Ghibertis Zeugnis weiß Suida als den Meister der Strozzikapelle Orcagnas Bruder *Nardo di Cione* anzugeben, dem auch wir vollkommen zustimmen. Die Betrachtung der einzelnen Fresken Paradies, Hölle und Gericht verrät den ungemein scharfsinnigen und feinfühligen Beobachter, dennoch vermag ich Suida nicht zuzustimmen, wenn er für denselben Nardo auch das Marienleben in dem ersten Klosterhof von S. Maria Novella in Anspruch nimmt, das so ungemein giottesk anmutet. Ein Vergleich der Einzelgestalten der Evangelisten mit den Figuren des Paradiso könnte für mich viel eher ein Beweis für die enge Zugehörigkeit des Meisters des Marienlebens zur Schule Giottos sein. Eher möchte ich Suida zustimmen, wenn er dem Nardo das Madonnenbild (ehemals in der Sammlung Artaud de Montor) zuweist, da gerade hier auch Nardos Verwandtschaft mit sienesischer Kunstweise stark zutage tritt. Als ein weiteres Werk desselben Meisters spricht Suida noch die Madonna im Klosterhof von S. Croce an, und zwar mit Recht. Die Bedeutung der Suidaschen Untersuchungen lag bisher in der strengen und zum erstenmal mit voller Gründlichkeit durchgeführten Scheidung der Brüder Andrea und Nardo, deren künstlerischer Charakter ebenso verschieden ist wie ihre Malweise. Während man bei dem jüngeren Andrea den Einfluß Bernardo Daddis fühlt, unterliegt Nardo offenbar sienesischen Einflüssen. Darin, daß Suida zu dem Schlusse gelangt, Nardo sei nach Giotto der größte florentinische Maler, liegt ein bedeutendes, neues und wie ich ihm gern zugebe, unumstößliches Resultat seiner Forschung.

Der dekorativen Flächenmalerei des Andrea Orcagna gegenüber erhebt *Giovanni da Milano*, der dritte von den bedeutenden nach Giotto im Trecento wirkenden Malern, die seit Bernardo Daddi vernachlässigte Raumkunst zum Prinzip, die er mit einer dramatischen Konzentration in Giottoscher Art verbindet. In Florenz ist er in den Jahren 1350—1369 nachgewiesen. 1366 erwirbt er mit seinen Söhnen das Bürgerrecht. Daß Suida die Rinuccinikapelle von S. Croce zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen nimmt und nicht das bezeichnete ältere Altarwerk in Prato, ist meines Erachtens deshalb richtig, weil gegenüber dem letztgenannten Bilde die Fresken in S. Croce zum erstenmal groß und unumwunden die Eigenart des nordischen Meisters verkünden und daher wie kein anderes Werk geeignet sind, für die späteren stilkritischen Untersuchungen die Handhabe zu bieten. Giovanni selbst sind bei diesen Fresken nur die oberen Partien zuzuweisen, während Suida in den unteren Partien die Hand eines Gehilfen erkennt. In der Komposition neigt Giovanni zu »symmetrisch zentralem Aufbau«, in der perspektivischen Darstellung eines Innenraumes geht er über Giotto hinaus. In den architektonischen Motiven zeigt er weder die zierlichen Bauten der Sienesen, noch die haltlosen Holzgerüste des Taddeo, sondern gibt zum erstenmal wirkliche Steinarchitektur. Die menschlichen Figuren, »durchweg durch eine verhaltene Energie charakterisiert«, sind meist in aufrechter Haltung mit gebogenem Nacken, etwas vorgeneigtem Kopfe dargestellt. Die Männer haben »germanisch-langobardisches Gepräge«. Mit dem Raumgefühl verbindet sich das Streben nach plastischer Wirkung der Einzelgestalt. In der Farbe zeigt Giovanni ein starke, »durchaus unflorentinische Begabung«. Das Inkarnat ist bräunlich mit grauen Schatten. Auf Grund dieser haarscharfen Präzisierung der Kunst Giovannis, die in ihrer weiteren Ausführung ein Glanzpunkt in der Suidaschen Studie ist, stimme ich rücksichtslos dem Verfasser fast bei allen weiteren Zuschreibungen an Giovanni zu, vor allem, was die bereits auf Rumohr zurückgehende Zuschreibung der Flügelbilder des Altars von Ognissanti angeht. Auch halte ich die Krönung der Mariä in der Nationalgalerie in Rom, entgegen Schmarsow mit Suida, für ein Frühwerk Giovannis, dessen Handschrift auffallend leicht auf den Gesichtern der Heiligen zu erkennen ist. Das Hausaltärchen mit den Szenen aus der Geschichte Jesu ebendort, wo es bereits Giovanni zugewiesen ist, erscheint dem gegenüber als eine flüchtige Arbeit aus einer früheren Zeit des Meisters, wo der Stil noch steif und unbeholfen ist, während Einzelheiten deutlich auf das Prateser Werk des Künstlers hinweisen. Auch stimme ich Suida vollkommen bei der Zuweisung dieses

Madonnenfreskos über dem Seitenportal von S. Niccolò bei; dagegen erscheinen mir Suidas Gründe für die Zuweisung der als Giottino bezeichneten Verkündigung in Pisa nicht ganz als stichhaltig, während einige Bemerkungen, wie die Ähnlichkeit der Farbentöne mit der hl. Familie des Bramantino in der Brera und andere, allerdings Beweis dafür sind, daß das fragliche Werk unbedingt in die Nähe des Giovanni zu rücken ist. Als früheste Stufe von Giovannis Madonnendarstellungen nimmt Suida schließlich noch eine Tafel der Sammlung Artaud de Montor in Anspruch, bei der aber niemand starke Anklänge an sienesische Kunst wird absprechen können.

In einem V. Abschnitte seines Buches beschäftigt sich Suida noch einmal mit den Fresken der Rinuccinikapelle, um seine bereits ausgesprochene Behauptung, daß in den unteren Partien sich Gehilfenhand verrate, durch weitere Gründe zu stützen. Der VI. Abschnitt endlich wendet sich abschließend zu den kleineren Zeitgenossen: *Puccio di Simone, Allegretto Nutij,* der ein Schüler des A. Orcagna gewesen zu sein scheint, weswegen man diesem oder dessen Schule auch alle für Allegretto in Betracht kommenden Werke zugewiesen hat. Merkwürdig um seiner selbst willen ist der *Meister des Rinuccini-Altars,* der eine wundervoll klare und in sich geschlossene Persönlichkeit darstellt, die Suida sehr treffend auf einer Reihe anderer Werke, so in dem Altarwerk der Verkündigung der Akademie (sogenannter Cavallinialtar), ferner in einer Krönung in S. Ansano, in dem hl. Johannes der Uffizien, in dem hl. Zenobius des Domes und anderen wieder erkennt. In diesem Meister des Rinuccinialtars lernen wir einen Künstler kennen, »der sich von den Problemen des eigentlich Bildnerischen ab, mehr dem wissenschaftlich theologischen Interesse der Zeit zuwendet und so seinen Platz neben Andrea da Firenze einnimmt«.

Bedeutungsvoll endet dieses an neuen Resultaten reiche, mit ungewönlich kritischem Scharfsinn geschriebene Buch, von dem wir hoffen wollen, daß es der Anlaß zu neuen Forschungen werden möchte, die sich weiter mit der bisher stiefmütterlich behandelten Kunst des Florentiner Trecento, aus der so reiche Quellen der Erkenntnis fließen, beschäftigen, mit den Worten: In Florenz hat Giovanni da Milano, der geniale Vorkämpfer plastisch-räumlicher Kunst gegen dekorative Verflachung, der Meister dramatischer Konzentration, keine Anhänger gefunden — — — Die Saat aber, die er gesäet, verschwand nicht. Wohl sah man Jahrzehnte hindurch nur Strauchwerk und manche hochragende zarte Pflanzen den Boden bedecken; als diese aber welkten, ward mit einem Mal der auf wunderbare Weise entstandene Baum sichtbar. Ist es so ganz neuer Geist, der aus des Masaccio, Uccello, Castagno Werken spricht? Neu ist die vollendete Form, alt das konsequente Streben. So hat schon der Kampf künstlerischer Prinzipien, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Florenz geführt worden war, das Schicksal der Kunst auch des 15. Jahrhunderts entschieden. *Dr. Georg Biermann.*

Notiz zu Giovanni da Milano. In meinen Studien über »Florentinische Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts« (Straßburg, 1905) habe ich auf Seite 29 angegeben, daß mir Werke des Giovanni da Milano in der Lombardei nicht begegnet seien. Ein neuerlicher Studienaufenthalt daselbst machte mich jedoch mit zwei größeren Freskenzyklen des Meisters bekannt. Der erste, auf den ich durch Guido Cagnole aufmerksam wurde, befindet sich in Viboldone und ist von 1349 datiert, also das früheste nachweisbare Werk Giovannis. Der zweite in dem kleinen Oratorium von Mocchivolo ist sogar schon von Carotti (im archivio storico lombardo) mit dem Künstler in Zusammenhang gebracht worden, ich hatte mich aber durch ungenügende Photographien zu der Meinung verleiten lassen, es handle sich nur um Schulwerke. Der Augenschein überzeugte mich vor den Originalen sogleich eines besseren und ließ mich in den Fresken interessante Werke der Spätzeit erkennen. Beide Freskenzyklen hoffe ich binnen kurzem in Abbildungen in der »Rassegna d'Arte«, den Freunden des Trecento vorlegen zu können. *W. S.*

O. Stiehl, *Das deutsche Rathaus im Mittelalter.* 197 S. gr. 4° mit 187 Abb. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. 10,50 M.

Abgesehen von den beiläufigen Versuchen Essenweins und Bluntschlis im »Handbuch der Architektur« fehlte bisher eine wissenschaftliche Darstellung des deutschen Rathauses und für die wachsende Schätzung der profanen Baukunst ist es mit Freuden zu begrüßen, daß uns jetzt gleich zwei Arbeiten darüber geschenkt werden, neben dem mehr spezialisierten Aufnahmewerk Lehmgrübners eine frische, köstliche Studie von O. Stiehl. Für die moderne, vertiefte Kunstauffassung ist es bezeichnend, daß Stiehl seinen Gegenstand so ganz von innen heraus anfaßt. Stil, Material, chronologische Ordnung treten völlig zurück vor den Kernfragen der Raumentwickelung und diese werden wieder in die lebendigste Beziehung gesetzt zur Entfaltung des städtischen Wesens und Lebens, der Verfassung und der Funktionen, die das Rathaus für das Gemeinwesen zu erfüllen hatte. Wir lernen es auf diesem Wege als Gradmesser und Spiegel des deutschen Bürgertums und seiner Geschichte kennen und es ist ein hoher Genuß, den Ausführungen Stiehls zu folgen.

Den Urtyp findet er in der Vereinigung von Kaufhalle, Bürgersaal (und Gerichtslaube), wie er den ersten primitiven Verhältnissen der wesentlich Ackerbau treibenden Urbürger genügte. Diese Form begegnet uns in den ältesten erhaltenen Beispielen (Gelnhausen, Dortmund), aber auch noch im 16. Jahrhundert in wenig entwickelten Ackerbürgerstädten und fast überall als Kern der reicheren Anlagen, wobei sich in Nord und Süd und im Abstand von Jahrhunderten nur geringe Varianten herausstellen. Die folgende Stufe wird dadurch bezeichnet, daß ein gewählter Rat und ein ständiger Beamter, der Stadtschreiber, die Geschäfte leiten und für sie ein Amtshaus mit Ratssaal und Schreibstube nötig wird. Hier spalten sich die Beispiele nach dem Grad städtischer Freiheit und Selbstverwaltung. Wo die starke Hand des Stadtherrn freiheitliche Regungen niederzuhalten vermochte, finden wir das reine Verwaltungs- und Gerichtsgebäude, den Bürgersaal unterdrückt, das Kaufhaus oft getrennt vom Ratsbau. In Städten mit freier Entwickelung wird dagegen das Amtsgebäude mit der Kauf- und Bürgerhalle vereinigt und ergibt eine Reihe von Kombinationen, die Stiehl in drei Gruppen sondert: *Rechteckbauten*, bei denen die neuen Räume durch Verlängerung der Halle gewonnen wurden, *Winkelhakenbauten*, bei denen Bürgersaal und Amtshaus rechtwinkelig aneinander gesetzt werden, und die an ein- oder ausspringenden Ecken des Marktes (Pirna, Braunschweig) immer sehr stattlich wirken; *Parallelbauten*, bei denen zwei Längsflügel durch Schildgiebel zusammengehalten werden (Lübeck, Stralsund). Die Hochblüte des Bürgertums brachte dann neue Bedürfnisse. Vielfach geht die Vollversammlung der Bürger in eine Bürgervertretung, den »großen Rat« über. Die Vermehrung der Ämter und Ratsdeputationen erheischte neue Räume, die durch Einbauten in den alten Bürgersaal oder weitere Anbauten gewonnen wurden. Jedenfalls sinkt der Bürgersaal vielfach zur Diele, schließlich zur bloßen Flur herab und eine Gruppe mitteldeutscher Rathäuser könnte man geradezu als »*Dielenbauten*« bezeichnen. Von hier ist dann der

Schritt zum modernen Dienstgebäude nicht mehr weit. In dieser Hinsicht sind die Rathäuser des deutschen Ostens von Anfang weit voraus, wo man großgedachte Viereckbauten mit allen denkbaren Verwaltungs- und Verkehrsräumen schon im 14. Jahrhundert errichtete (Marienburg, Thorn). Im inneren Deutschland baute man dagegen gruppierend je fürs nächste Bedürfnis weiter und so entstehen Anlagen, die an Bequemlichkeit vieles, an malerischen Reizen nichts zu wünschen übrig lassen, wie die köstlichen Baugruppen in Regensburg und Würzburg. Die Schlußbetrachtung ist dem *Ratsturm* gewidmet, der im Süden und Westen eine seltene und zufällige Erscheinung ist und nur im Osten, in Preußen, Posen und Schlesien zum festen Bestand des Rathausbildes gehört. Warme Worte der Bewunderung fallen überall für den eigenartigen Schönheitswert dieser bald so bescheidenen, bald so stolzen Bauten ab, und man scheidet von dem Buche mit dem dankbaren Gefühl der inneren Bereicherung und Klarheit, der Vertiefung in Probleme, die bisher so scharf und vielseitig noch nicht erfaßt worden sind.

Stiehl hat nicht versucht, das Gebiet vollständig und abschließend zu behandeln. Im Gegenteil ist er einigen Bauten ausgewichen, über welche schon gute Monographien vorlagen. Das ist schließlich auch Nebensache. Die Hauptfrage ist, ob er überall richtig gesehen, den Kern, die Zeitfolge, die innere Aufteilung und Benutzung der Gebäude richtig erkannt hat, ob sich die Grundgedanken seiner Betrachtungsweise bewähren werden. Gewiß werden genauere Forschungen über die Bauzeiten einzelne seiner Grundrisse alterieren können. Auch sind die Einflüsse des Materials, der Landschaften und schließlich auch der Stile nicht ganz so gleichgültig als er meint. So ist beispielsweise die ganz offene Kaufhalle im 16. Jahrhundert sicher im Gefolge der Renaissance von Italien übernommen. Aber im ganzen wird sich die Stiehlsche Methode wohl bewähren und einer tieferen, fruchtbareren Erkenntnis des Profanbaues überhaupt die Bahn öffnen. *Dr. H. Bergner.*

Paul Lehmgrübner, *Mittelalterliche Rathausbauteu in Deutschland.* I. Teil. Fachwerksbauten. 56 Seiten und 34 Tafeln Fol. Berlin 1905. W. Ernst & Sohn. 40 M.

Das Aufnahmewerk Lehmgrübners verhält sich zu der Arbeit Stiehls wie die Ausführung zum Programm. Jedenfalls walten hier dieselben Grundgedanken, ja sie treten in den fünf behandelten Beispielen um so schärfer hervor, als Lehmgrübner jeweils die Stadtverfassungs- und Erwerbsgeschichte aus den Urkunden mit einer Anschaulichkeit und sachlichen Einsicht zu entwickeln versteht, wie sie jedem Historiker von Fach zur höchsten Ehre gereichen würde. Gleichwohl verrät die allgemeine Einleitung, welche die Entwickelung des Städtewesens und des Rathauses behandelt, daß er unabhängig von Stiehl vorgegangen ist und auch Motive wie den Einfluß der Materiale, die Bedeutung des Ratskellers und der Kapelle, der frühen italienischen Anregungen usw. höher zu würdigen wüßte. Aber im Grund haben wir die schönsten Belege zu Stiehls Kategorien. Das Rathaus in Michelstadt von 1484 ist ein Beispiel des einfachsten Hallentyps, unten das Kaufhaus mit offener Laube, oben der Bürgersaal. Genau so einfach war noch das in Schwalenberg von 1579, das erst 1603 einen kleinen Verlängerungsbau für die Ratsstube erfuhr. Entwickelter ist schon das Rathaus in Alsfeld 1512—16, das über der Halle den ungeteilten Bürgersaal und im zweiten Geschoß Rats- und Schöffenstube enthält. Wir sehen an diesem Beispiel übrigens, wie völlig eine gründlichere Untersuchung das Bild ändern kann. Stiehl stellte den Bau in die Gruppe der reinen Verwaltungsbauten ohne Bürgersaal. Aber der von ihm geschilderte Zustand ist erst nach 1571 eingetreten, wo der Bürgersaal in das neuerbaute Hochzeitshaus verlegt und im Rathaus das erste Geschoß für Rats- und Schöffenstube eingerichtet wurde. Das Haus in Duderstadt ist ein treffendes Beispiel der Winkelhakenbauten. An einen massiven Hallenbau aus dem 13. Jahrhundert wurde 1424 eine Ratsdorntze, darunter Keller und Archiv, angeschoben, 1528 aber ein Fachwerkgeschoß als Schüttboden aufgesetzt und 1533 die Verkündigungslaube mit der reizenden Giebel- und Erkerfassade und 1674 die köstliche Freitreppe vorgelegt. Endlich das Rathaus zu Wernigerode, ursprünglich »spelhus und winkeller« der Grafen, Anfang 15. Jahrhunderts von der Stadt erworben und 1420 durch ein Waghaus vergrößert, ist abnorm, da hier die untere Kaufhalle fehlt, statt dessen Bürger- und Ratssaal nebeneinander das Hochparterre einnahmen, bis durch den Fachwerkbau des Obergeschosses 1494—98 unter Meister Thomas Hilleborch ein großer Fest- und Bürgersaal geschaffen wurde. Die Holzarchitektur ist an allen fünf Beispielen bescheiden. In Wernigerode erquicken die phantastischen Kopfbänder, in Schwalenberg die reicheren Flachschnitzereien. Sehr interessant ist die Kritik der unüberlegten Konstruktionen des Alsfelder Hauses (S. 48), ein Beleg dafür, daß die vielgerühmte »Werktüchtigkeit« der Alten auch einmal versagen konnte. Über die Güte und Schönheit der Aufnahmen, die den Bauten bis ins kleinste Detail gerecht werden, ist kein Wort zu verlieren. Der Text sei Kulturhistorikern warm empfohlen. Ich finde, daß selbst Steinhausen (Geschichte der deutschen Kultur. Leipzig 1904) in diesen und anderen Fragen der bürgerlichen Kunst an alten schiefen Vorstellungen und überwundenen Phrasen haftet. Der Verfasser stellt eine gleiche Sammlung von Hausteinbauten in Aussicht. Sie wird hochwillkommen sein. Aber ein wirkliches, dringendes Bedürfnis wäre die Aufnahme der wichtigsten Backsteinbauten, für welche das Interesse seit Adler ganz erlahmt scheint. *Dr. H. Bergner.*

Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf im Jahre 1904, herausgegeben von *Paul Clemen* und *Eduard Firmenich-Richartz.* München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. 1905.

Was im vorigen Jahr in Düsseldorf als »Internationale Kunst- und Gartenbau-Ausstellung« geboten wurde, war vielerlei mit manchem sehr Wertvollen, ohne daß man aber die rechte Einheitlichkeit und Notwendigkeit gespürt hätte.

Gerade was man ersehnt hatte, eine Vorführung der Kunst, wie sie in Blumen- und Strauchgruppierung, Benutzung von Felsen, Lenkung von Bachläufen, Belebung von Ufern gestaltend und steigernd wirkt — ein Garten kann einem Heldengedicht, einem Musikdrama an ästhetischer Schlagkraft mindestens gleichkommen — gerade die Hauptsache suchte man fast vergeblich. Behrens' in kräftigen quadratischen Linien gehaltene Anlage, glücklich an das Empire, den letzten Stil, den es gegeben hat, anknüpfend, stand vereinzelt. Warum hatte man nicht Berlage, Obrist, Endell, Messel aufgefordert, ihre Lösungen des Gartenproblems vorzuführen und ihnen Arbeiter, Raum, Blumen, Erde, Wasser und Steine zur Verfügung gestellt? Warum nicht Lichtwark für die Oberleitung gewonnen? Da man auch alte Bilder des 15. und des 17. Jahrhunderts zeigte, hätte ein Liebesgarten des Mittelalters, ein Park der Hondecoeter und Dirk v. Delen dabei sein müssen. So bleibt die Erinnerung dieses ganzen Teiles der Ausstellung an einer Einzelheit hängen, an einer fußgroßen Blume von der Struktur einer kralligen Muschel, von außen weiß, im Innern tief und tiefer violett mit bartigem Haarwerk, die dabei den Neugierigen (als fleischfressende

Pflanze) durch einen starken Geruch getöteter Insekten abstieß.

In der Bilderausstellung sah man wenig geschlossenes Marschieren. Aus einer Menge, deren Höhe sich etwa zwischen Berliner Ausstellungspark und deutschem Künstlerbund in der Mitte hielt, hob sich Rodins große, nur vor der letzten Ausführung oft zurückschreckende, in den Linien etwas tasterische Kunst hervor, Menzel zeigte in einer prophetischen Nekrologausstellung die erstaunlich sichere, die Gegenstände aber oft etwas zerkleinernde Kraft seines Blickes, Gandaras gespenstig lächelnde große Salonpuppen, Zuloagas breiige Farbenwellen, Whistlers violette Violinspielerin und die mit stiernackiger Kraft gemalte Bundschuhpredigt eines deutschen Malers, dessen Namen ich vergessen habe, warben um die Aufmerksamkeit.

Auch die historische Abteilung, der das hier anzuzeigende Werk gewidmet ist, entbehrte der einheitlichen Stimmung, die zwei Jahre vorher an derselben Stelle durch die ernste Schar der Reliquienschreine hervorgerufen wurde. Von den Miniaturbüchern, die natürlich nur mit zwei aufgeschlagenen Blättern gezeigt werden konnten, führte nur an zwei, drei Stellen der Weg deutlich zu den Tafelbildern. Man hatte das nahe Köln nicht plündern wollen und brachte so den eigentlichen Gipfelpunkt der niederrheinischen Kunst, den in zartester, reichster und unbedingtester Stilisierung der Linien, in dem fast erschreckenden Reichtum seines Farbenorchesters die letzten und höchsten Dinge der Spätgotik sagenden »Meister des Bartholomäusaltars« nur dürftig zur Geltung. Dafür erschien, zum erstenmal in so reicher Vertretung, die westfälische Malerei des 15. Jahrhunderts, die nach eigenartigen und kühnen Ansätzen sich leider begnügt, mit zäher Behaglichkeit scharfe und gute Porträts in überhäufte, der schwächsten Manier Memlings nachgebildete Kompositionen zu setzen. Unter den altniederländischen Bildern war manches, was schon kurz vorher auf Ausstellungen erschienen war, und die in der Deutlichkeit des Ausdrucks wie in der Zartheit der Perspektive gleich wundervollen Tafeln des Simon Marmion hätte man der »Exposition des Primitifs Français« nicht entziehen sollen. Wieder eine Gruppe für sich bildeten die Arbeiten des bisher fast nur als Zeichner und Stecher bekannten, in scharfumreißender Wiedergabe komplizierter Bewegungen außerordentlichen, in der Komposition meist etwas haltlosen Meisters vom Mittelrhein, den man abwechselnd als den des »Hausbuches« und als den des »Amsterdamer Kabinetts« bezeichnet. An alle diese »primitiven« Maler reihte sich dann, auch räumlich durch eine Treppe von ihnen getrennt, eine reiche Sammlung nicht etwa deutscher Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts (die Rottenhammer, Paudiß Matthias Scheits, Kupetzky schreien seit Jahren nach einer Ausstellung!), sondern vlämischer und holländischer Meisterwerke der Blütezeit, zum großen Teil aus rheinischem, aber auch aus Berliner, Hamburger und sogar belgischem Privatbesitz.

Eines der wichtigsten der Ausstellung verdankten Ergebnisse war vielleicht die Erkenntnis, wie gefährlich weit die meisten der alten Bilder, mit denen wir sonst als mit unbestochenen Zeugenaussagen zu operieren pflegen, von ihrem Urzustande entfernt sind. Vor den beiden berühmten Schaustücken deutscher Madonnenschilderei, Lochners Kölner Seminarmadonna und Schongauers Kolmarer Maria im Rosenhag, war es schwer zu sagen, wie viel wir den alten Künstlern, wie viel den unberufenen Wiederganzmachern anrechnen dürfen. Einzelne glücklich bewahrte Stücke, wie das in jedem Pinselzuge, in allen alten Sprüngen der Farbe unberührte Anbetungsbild des Meisters der hl. Sippe beim Grafen Landsberg-Velen, zeigen erst, wie viel wir in den meisten Fällen verloren haben.

Das merkwürdige »in Teile zerfallen«, das der Ausstellung selbst eigen war, ist auch das Schicksal des Ausstellungswerkes. Es hat zwei Autoren, Paul Clemen, den Konservator der Denkmäler der Rheinprovinz, für die Einleitung, Eduard Firmenich-Richartz, den Bonner Universitätslehrer, für die Beschreibung der Bilder. Auch die Einleitung teilt sich wieder in drei Abschnitte, eine Art Rechenschaftsbericht über das Erstrebte und Erreichte, eine allgemeine Würdigung des Kunstcharakters und der Bedeutung der nordischen »Primitiven«, und eine Übersicht und historische Einordnung der Hauptwerke. Besonders sei auf einige zitierte Worte Ed. v. Gebhardts über das sichere handwerkliche Können und die ergriffene, aber vernünftig gehaltene Gesinnung jener alten Meister und auf die nützliche Beleuchtung der Rolle, die die Muster- und Skizzenbücher in den Werkstätten bei der Übertragung der Kompositionsmotive spielten, hingewiesen. — Das beschreibende Verzeichnis, dessen Sorgfalt bisweilen bis zur Zitierung längerer Urkundenstellen geht, gibt wohl überall den Stand der von Firmenich-Richartz selbst ja an so zahlreichen Stellen bereicherten Forschung bis zu den letzterschienenen Veröffentlichungen an und weist fast immer auf die mit den einzelnen Werken verknüpften Streitfragen hin.

Der Umstand, daß die Ernte dieser geliebten Streitfragen ganz besonders reich auf dem weiten Felde des Quattrocento wächst, und dann auch die anscheinend auch bei unschuldigeren Kunstfreunden noch immer wachsende Vorliebe für alles Präraffaelitische veranlaßten es, daß von den 90 Tafeln des Buches 73 den mehr oder weniger heroischen Malern der Unbeholfenheit zufielen. Vermeer van Delft muß dem »Meister der hl. Sippe« weichen. Daß gar keine Proben der Miniaturen geboten werden, ist schade; man hätte dafür vielleicht Jan Joestsz von Calcar, dessen Altarwerk ja in der guten und billigen Publikation des Jesuiten Stephan Beißel allgemein zugänglich ist, etwas weniger reich bedenken können. Auch das in seiner Verbindung der ruhig offen ausblickenden Manneserscheinung mit der einfachen, sanft gewellten Landschaft freilich herrliche Chorherrnporträt des Quinten Massys hätte, da schon in der gleichfalls Bruckmannschen Publikation der Brügger Ausstellung enthalten, fehlen können, ebenso die wohl schon in Friedländers Album der R. von Kaufmannschen Sammlung gebrachte Heilige Nacht von Bartholomäus Bruyn, deren Hauptsachen dem Werk eines zwischen Hugo van der Goes, Geertgen und Jacob Cornelisz stehenden Holländers abgeschrieben sein dürften. Dagegen hätte z. B. das dem Bartholomäusmeister zugeschriebene, vielbesprochene Sigmaringer Bild der Anbetung der Könige nicht wegbleiben sollen, da auf ihm die Theorie von der Schongauerschen Herkunft der Kunst dieses Malers aufgebaut wird: mir erschien das Bild, auf dem eine Gruppe einem Stich des Kolmarers nachgebildet ist, freilich weder unberührt, noch auch als eine eigenhändige Arbeit des Bartholomäusmeisters. Ebenso vermißt man die allerdings auch hart mitgenommenen Tafeln aus Rees: sowohl die beiden lebensvoll bewegten Rittergestalten in Halbgrisaille wie der eigentümlich kühn gezeichnete, im Wasser schwimmende und sich spiegelnde Märtyrerleichnam bezeugen hier ein jedenfalls interessantes Hinübergreifen der reifen Kunst des Lucas van Leyden nach dem Niederrhein (die nächsten Analogien sind die Lucas zum mindesten recht nahe stehenden Glasgemäldekartons in der Sakristei der Kirche zu Gonda und einige der von Sidney Colvin publizierten Handzeichnungen des Meisters im Britischen Museum).

Die Ausführung der Tafeln ist von der bei Bruckmannschen Werken bereits selbstverständlichen Klarheit

und Schärfe, freilich ist auch der einheitlich kaffeebraune, nun doch einmal nicht neutral wirkende Farbton beibehalten worden. Die Wirkung mancher Blätter wird durch die große Figurenzahl der Originale bei verhältnismäßiger Kleinheit der Abbildungen beeinträchtigt. Zahlreichere Detailausschnitte, etwa wie sie Referent in seiner Veröffentlichung der Leydener Altarwerke anwandte, hätten oft den Stil anschaulicher gemacht.

Unter den »voreyckischen« Stücken fesselt wohl am meisten das in blumig tiefem Rot und Blau leuchtende, in der ungeschickten und wenig durchgebildeten Zeichnung ebenso wie in auffällig treffenden Einzelbeobachtungen (das auf der Zither sich versuchende Jesuskind, der gespannt zum Gespräch der beiden anderen sich vorbeugende junge Heilige) allen Herzenswünschen einer verspäteten Romantik entgegenkommende Bildchen des Paradiesesgartens (Frankfurt, Historisches Museum). Die streifige Modellierung der Haare, die sich auf dem in der Charakteristik viel männlicheren Nikolauskopf des Meisters Conrad von Soest (Tafel 28) wiederfindet, der stark akzentuierte offene Blick, wie ihn die Gestalten auf den Fragmenten des Liesborner Meisters haben, könnten uns vielleicht mit Aldenhoven in dieser ganz miniaturhaft empfundenen Arbeit ein westfälisches Stück erkennen lassen[1]). Die »Verherrlichung Mariä« des »Glorifikationsmeisters«, als Komposition eine wurstartig zusammendrängende Gestaltenhäufung, gewinnt den Betrachter durch das Bestreben, einer jeden der zahllosen Engelsgestalten einen anderen eigenen Gefühlsausdruck zu geben. Es kommen dann schon am Niederrhein die Maler, die man als Übersetzer bezeichnen könnte. Bouts wird durch den Meister des Marienlebens, van der Goes durch den »Meister der hl. Sippe« vermittelt. Gegen die strengste aber auch ausdrucksreichste Stilisierung des »Bartholomäusmeisters« sucht der »Meister von Sankt Severin« die Unbefangenheit des Lebens, die Weiträumigkeit der Natur zur Geltung zu bringen, schafft sich ein eigentümlich helles, oft mit einem branstigen Rot durchsetztes Kolorit und wirtschaftet bald im Anschluß an die Volksszenen des Cornelis Engebrechtsz mit einem eigenen Formenkanon verrenkter Häßlichkeit. Ein viel stärkeres stürmendes Temperament entfaltet der Maler eines breiten, von unruhigen Figuren wimmelnden, in tiefdunklem Blutkarmin, seltenem Blau und saftigem Grün des Laubes prangenden Kreuzigungsaltars, der dem Collegiat-Stiftskapitel in Aachen gehört[2]). Ein solches Sichausgeben bis zum letzten Restchen von Nervenkraft, wie wir es hier in der Figur des in titanischem Krampf sich gegen den Himmel stemmenden bösen Schächers wahrnehmen, ist in der Kunst dieser Zeiten selten, fast einzig. Daneben wieder Sachen von einer Präzision und Schärfe, die an Menzels beste Zeichnungen mahnt, wie der nackte Arm des den Eimer tragenden Knechts. Oft ist eine Bewegung, so wie sie eben gesehen wurde, hingesetzt, einerlei, ob sie sich nachher richtig zeichnen ließ oder nicht. Die ganze, bei aller Eindringlichkeit ungemein breite Mal- und Zeichnungsweise mit den oft tiefroten Gesichtsschatten muß durch die letzten Arbeiten des Geertgen van Sint Jans angeregt sein; spätere Werke der Leydener Schule wie die große Kreuzigung des Engebrechtsz mögen die überreiche Polyphonie des Aufbaues mit verschuldet haben. Sollte übrigens nicht das in der Kasseler Galerie bewahrte, dort als »Antwerpener Schule um 1540« bezeichnete Breitbild des Unterganges Pharaos eine späte Arbeit unseres niederrheinischen Stürmers und Drängers sein? Ein ähnliches Zerflattern der Farbe und Bewegung wie dieser Meister der Kreuzigung, nur ganz ohne seine echte innere Aufgeregtheit, zeichnet auch den vielgewandten »Meister des Todes Mariä« aus, für den Firmenich-Richartz jetzt, wohl ohne mehr viel Widerspruch fürchten zu müssen, den von ihm so eifrig verfochtenen Namen »Joos van der Beke« feierlich inthronisiert. Unter den Meistern, die auf diesen gewirkt haben, sollte doch immer neben Quinten Massys auch an erster Stelle Jan Joestszoon, der Schöpfer der Calcarer Passion, genannt werden; die Verbindung liegt in Jans Marientode aus der Sammlung Wesendonck klar zutage. Einen oberdeutschen Einschlag in die absterbende Kölner Kunst versucht Anton Woensam von Worms, seine in den Konturen viel zu scharfe Heilige Sippe hat Nürnbergische Handwerklichkeit und Biederkeit, keine Dürerisch mystische Größe. — Niederrheinische Arbeiten von der Nähe der holländischen Grenze sind neben den schon genannten Fragmenten aus Rees auch die zahlreichen Altarflügel aus Orsoy; feierlich-ernste, immer etwas in die Senkrechte strebende Gestalten in breiter Malweise mit tiefschwärzlichen Gesichtsschatten. Oft warmes Karminrosa vor stumpfgrünen Waldgrund gestellt. Viel Liebe zu weiten, einfachen Straßenperspektiven. Einige Ausklänge der Kunst Albert Ouwaters.

Die große Calcarer Passion des Haarlemers Jan Joestszoon wirkte in dem kalten Gipslicht der Ausstellung lange nicht so stark wie in der wundervoll einheitlichen Umgebung der reichen Pfarrkirche. Dieser alles gut bedenkenden Kunst fehlt das Fortreißende. Jan ist ein naher Geistesverwandter seines Landsmannes Gerard David, mit dem er auch die Vorliebe für dunkle, hochstämmige Bäume, von denen die Gestalten sich hell abheben, gemeinsam hat. Nur ist bei ihm ein größerer Reichtum an treuen Porträts. Merkwürdig für die frühe Entstehungszeit sind die recht frei bewegten, schon an Mabuse erinnernden nackten Gestalten Adams und der Eva auf dem Altarbild in der Darstellung im Tempel. In zwei Szenen, zumal im Opfer Abrahams, findet sich eine weitgehende Übereinstimmung mit den Flügeln des Leydener Kreuzigungsaltars des Engebrechtsz; die Prioritätsfrage dürfte hierbei schwer zu entscheiden sein.

Referent sieht hier, daß er den einer Buchanzeige zugemessenen Raum bereits weit überschritten hat. Es sei daher nur in Eile darauf hingewiesen, welche feine Leichtigkeit der Färbung, welche rassige Unmittelbarkeit der Porträtierung sich in dem schon erwähnten St. Nicolaus-Altar des Meisters Conrad von Soest mit einer fast noch an karolingische Miniaturen erinnernden summarischen Behandlung von Gewand und Körper verträgt, mit wie freiem Schwunge der zarte und stille Meister von Liesborn, dessen wertvollste Kunstreste freilich Londons Nationalgalerie bewahrt, die Sprache Rogers van der Weyden in deutscher Großzügigkeit, in deutscher Helläugigkeit erweitert. Bei den Dünwegge, deren wirkungsvollste Leistung die bis auf Engel und Teufel unmittelbar dem Leben entnommene Gerichtsszene (Wesel, Rathaus) bleiben dürfte, treten zumal in ihrer späteren Tätigkeit mancherlei Einwirkungen der Jan Joestszoon, Jacob Cornelisz und Engebrechtsz auf; eine interessante Brücke zu ihrer bisher um die Cappenberger Kreuzigung gescharten Bildergruppe liefert das von mir früher dem Engebrechtszoon selbst zugeschriebene Breitbild der Begegnung Abrahams und Melchisedeks im Besitze des Verlegers Albert Langen. — Das als Jan van Eyck ausgestellte, in den Details oberflächlich auf Wirkung

1) Die neueste, im »Repertorium« mit mancherlei guten Gründen vorgebrachte Bestimmung ist: oberrheinisch unter Einfluß des Hermann Wynrich von Köln.

2) Die im Text mit Recht herangezogene »Kreuzigung«, Nr. 1049 in der Londoner Nationalgalerie ist entweder das Ergebnis einer sehr schwachen Stunde dieses Künstlers oder die Arbeit eines raschen Nachbeters.

gearbeitete Bildchen des sitzenden Petrus (Darmstadt, Freifrau v. Heyl) dürfte auf ein gewichtiges Werk des Flémaller Meisters, in letzter Linie auf die Sinnesart Huberts van Eyck und Claus Sluters zurückgehen. Die in der Farbe so einheitlich warmen und tiefen, im Inhalt klösterlich kühlen Malereien vom Schrein des hl. Bertin, die eine nicht ganz dicht schließende Beweisführung dem Simon Marmion aus Amiens gibt, glänzen jetzt im Berliner Museum. — Die als Marinus van Roymerswale verzeichnete Madonna mit den Weintrauben (Frhr. v. Twickel, Haus Stovern) hat auch manches, zumal in den gewollt heroisierten Zügen der Mutter und in der Fleckigkeit der Schatten, was an Maerten van Heemskerk denken ließe. — Der große und in der langsam aufsteigenden Landschaft besonders feine Kalvarienberg in Budapest (Tafel 58), bereits vom Referenten in seiner Dissertation als Werk eines Geertgenschülers eingeordnet, erschien mir jetzt noch deutlicher, zumal durch die Gesichtstypen im Vordergrund, als eines der zum »Kölner Bartholomäusmeister« hinführenden Stücke. — Das ebenso schnörkelhafte wie geistreiche Liechtensteinsche Bildchen der beiden Einsiedler in einer an merkwürdiger Flora und Fauna sehr reichen Landschaft steht sicher dem Engebrechtsz außerordentlich nahe; sehr verwandt ist die von einem ähnlich preziösen Gefühl eingegebene Kreuzabnahme, Turin, Pinakothek Nr. 307.

Wohl das erstaunlichste Stück der ganzen Ausstellung war das Straßburger Bild der hl. Katharina und Magdalena von Konrad Witz: beim ersten Sehen denkt man, ein modernster Pariser oder Spanier hätte sich mit einer alten Leinwand einen schlechten Scherz geleistet, und bewundernd gesteht man später ein, daß Deutschland in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen Pieter de Hooch, ja, einen Manet gehabt hat. Die jetzt glücklich zusammengebrachte Bilderreihe des »Meisters des Hausbuches« enttäuscht ein wenig nach der springenden Beweglichkeit seiner Zeichnungen und Stiche: man sieht vortrefflich beobachtete Einzelheiten und daneben karikierende Notbehelfe, sinnlos gehäufte Komposition; nur die Dresdener Beweinung Christi mit ihren schön in die Senkrechte strebenden Chorusgestalten und dem orientalischen Hintergrunde wahrt eine einheitliche Stimmung. Das in Farben und Details unerfreuliche Gothaer Bild eines Liebespaares erscheint wie eine späte, im Maßstab vergrößerte Kopie.

Unter den wenigen antikischen Bildern der Ausstellung fesselte am meisten das große Ledabild des Fürsten zu Wied. Lionardoscher Geist spricht da durch die doch wohl flämische Übersetzung hindurch (Anklänge sowohl an Mabuse wie an Massys sind sichtlich vorhanden) mit stärkster Eindringlichkeit. Vergeistigung, sonnige Wehmut und metallisch schnellende Erdkraft zugleich in dieser Frauengestalt! Dem Bildnis des Clément Marot aus gleichem Besitz fehlt der glitzernde Feuerfunke, den jeder richtige Tizian hat.

In der kargen Auswahl aus den zahlreichen ausgestellten Werken der niederländischen Blütekunst entschädigt für manches ungern Vermißte Rembrandts stürmisch leuchtende Landschaftssymphonie aus dem Besitz des Freiherrn v. Ketteler, während das kalte große Doelenstück Ferdinand Bols gut hätte wegbleiben können. *Franz Dülberg.*

Rudolf Burckhardt, *Cima da Conegliano.* Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1905. 144 S.

Es ist in hohem Grade erfreulich, daß endlich einmal ein Kunsthistoriker das Thema der Erstlingsarbeit aus dem Gebiet der venezianischen Malerei gewählt hat. Unbegreiflich, daß dies so selten geschieht: denn noch harren die schönsten Aufgaben hier der Lösung! Es ist für den Referenten eine Freude, die Monographie über Cima als wertvolle Bereicherung der noch dürftigen Literatur über die Maler Venedigs bezeichnen zu können.

Verfasser hat das Thema in zwei Hauptabschnitte zerlegt. Im ersten werden alle vorzüglichsten Stücke sorgfältig beschrieben, auf ihren künstlerischen Gehalt untersucht und stilkritisch behandelt. Die Aufgabe, Cimas Arbeiten chronologisch zu ordnen, bietet keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten: denn immer wieder ergeben datierte oder datierbare Werke feste Anhaltspunkte. Innerhalb dieser ordnet Burckhardt das übrige bekannte Material ein und zwar in einer Weise, daß man fast unbeanstandet seine Reihe annehmen kann. Eventuelle Meinungsverschiedenheiten sind zu unwesentlich, um hier erwähnt zu werden. Für mehrere Altarbilder hat er den ursprünglichen Aufstellungsort oder die Besteller erwiesen: so weist er nach, daß die große Tafel der venezianischen Akademie (im Saal der Assunta) ursprünglich in der Chiesa della Carità war, in der Dragan Kapelle (s. a. Anhang, 5. Abschnitt, S. 139), daß das herrliche Bild in Parma, Madonna mit sechs Heiligen, um 1507 von der Familie Montini gestiftet wurde.

Der zweite Abschnitt faßt die einzelnen gewonnenen Resultate zusammen, um Cimas Werden und Wesen darzulegen. So wird nachgewiesen, wie in den einzelnen Perioden seines Schaffens die großen Probleme — Komposition, Farbe, Zeichnung, Landschaft usw. — ihn in verschiedener Weise, auch darin, welches von ihnen stärker hervortritt, bewegen. Man erkennt hier leicht die gute Schule, die der Verfasser durchgemacht hat: daß ihm durch Einzelbetrachtung der Blick für das Wesentliche, Allgemeine nicht getrübt ward. Endlich charakterisiert er kurz Cimas Bedeutung in der Kunstgeschichte Venedigs; vorzüglich im Vergleich mit Bellini tut er dar, wie der Meister von Conegliano zwar nur zu den Künstlern zweiten Ranges gehört, wie er aber dem Großmeister in der unermüdlichen Arbeit an sich selbst wesensverwandt ist.

Diese beiden Kapitel erfreuen durch die wohltuende Wärme, Produkt einer echten Liebe zum Thema; und die hübsche, oft eigentümliche Ausdrucksweise verdient mit besonderer Anerkennung hervorgehoben zu werden.

Im Anhang gibt der Verfasser ein kritisches Verzeichnis der wichtigen Werke Cimas, das meines Erachtens unbeschadet noch etwas hätte ausgedehnter sein können. Dann folgt der »Kritische Katalog der Cima zugeschriebenen Handzeichnungen«. Hier möchte ich die Blätter aus der von Beckerathschen Sammlung (trotz der Beziehung des reproduzierten Stückes zum Berliner Anianusbild) beanstanden; die Zeichnungen scheinen mir überhaupt nicht venezianisch. Bestimmt festhalten muß ich dagegen an der Eigenhändigkeit der Windsorzeichnung, die ich schon vor zehn Jahren als Cimas Eigentum erkannte (Gaz. d. B.-Arts, 1. März 1895, S. 256). Die Zeichnung in den Uffizien, zum Hieronymus des Bildes in Vicenza, ist zweifellos echt. Endlich bietet die doppelseitige Landschaftsstudie im British Museum zu wenig Anhaltspunkte, um bestimmt sich über den Meister äußern zu können. Mir scheint Cimas Namen noch immer als der beste.

Im dritten Abschnitt bespricht Verfasser das wichtige Altarwerk in Olera bei Bergamo, welches Crowe und Cavalcaselle bei Francesco Santa Croce (VI, 604) besprechen, und führt aus (worin ich ihm beipflichte), daß es Cimas frühestes bekanntes Werk ist.

Dann sucht er den Beweis zu bringen, daß Cima nicht, wie Berenson wollte, Schüler Alvise Vivarinis, sondern der des Montagna gewesen sei. Sehr groß ist der Unterschied nicht; auf diese Weise würde Cima nicht Alvises direkter, sondern sein Enkelschüler gewesen sein. Trotzdem Verfasser sehr richtig auf einzelnes aufmerksam macht,

ist der Beweis nicht völlig schlüssig; so lange wir eigentliche sichere Jugendwerke Cimas nicht kennen, werden wir auch schwerlich weiterkommen.

Es folgt der Exkurs über den Dragan-Altar und ein paar Worte über Cimas Nachahmer Pasqualinus. Warum gerade ihn Verfasser sich herausgesucht, sehe ich nicht ein; es wäre besser gewesen, dem Hauptschüler Cimas, Girolamo da Udine (Cr. u. Cav. VI, 241), nachzugehen, ja überhaupt ein wenig das Schulgut zu gruppieren. Die Arbeit wäre nützlich und nicht allzu mühevoll gewesen.

G. Gr.

Paul Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten.* Mit 259 Abbildungen. Berlin 1905, Bruno Cassirer.

Es ist ein vortreffliches Handbuch, in welchem der Verfasser das ganze Gebiet der Kunst, dem seine Vorliebe gehört, einer zusammenfassenden Betrachtung unterzieht. Gerade in unserer Zeit wird man die Vorzüge einer solchen Arbeit besonders würdigen, da sie selten geworden sind. Während sich die kunstwissenschaftliche Literatur mehr und mehr in die subtilste Spezialforschung, die vorläufig wenigstens nur für die Gelehrten arbeitet, und in eine oft allzu leicht geschürzte populäre Schriftstellerei scheidet, erfreut es doppelt, Weite des Blickes, umfassende Kenntnisse, Besonnenheit des Urteils und klare, einfache Darstellung vereinigt zu finden. Daß der Verfasser durch eingehende Spezialforschungen an verschiedenen Punkten der Geschichte graphischer Kunst in Deutschland, Italien und Frankreich sich als Kenner bewährt hat, weiß jeder, der mit der kunstwissenschaftlichen Arbeit der letzten Jahrzehnte auch nur oberflächlich bekannt ist. Daß er indessen nicht in jedem Kapitel als Spezialkenner auftreten konnte, war selbstverständlich, und Kristeller brauchte es mit der ehrlichen Bescheidenheit, die ihn charakterisiert, nicht noch besonders hervorzuheben. Ja, neue eigene Forschungsresultate spezieller Art wären sogar in einem solchen Handbuche durchaus nicht am Platze. Hier handelt es sich um einen summarischen Überblick der gesamten Einzelforschung unserer Zeit. Von der größten Wichtigkeit ist dabei die Architektur des Buches. Sie ist zweifelsohne wohl gelungen. Daß dabei in jedem Falle besondere Kenntnis und persönliche Vorliebe des Autors hier und da das Gesamtbild modifizieren — allem Streben nach Unparteilichkeit zum Trotze — ist selbstverständlich und nicht zu bekritteln.

Vielleicht hätte das 15. Jahrhundert in diesem Zusammenhange etwas summarischer und Francisco Goya etwas ausführlicher behandelt werden können. Denn jene Epoche der Inkunabelzeit bedeutet für die künstlerische Bildung unserer Zeit nicht mehr als dieser einzelne Mensch. Und damit berühre ich eine prinzipielle Frage, über die sich streiten läßt. Kristeller, der sich der strengsten Objektivität befleißigt, hat es nicht nur vermieden, die jüngste Vergangenheit oder gar die Gegenwart in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen, sondern er geht auch jeder Andeutung auf die Gegenwart, ihre künstlerischen Anschauungen und Bedürfnisse, sorgsam aus dem Wege. Ganz gewiß hat er sich eben dadurch das Lob sehr vieler, vielleicht der Mehrzahl der Fachgenossen erworben. Die Frage ist nur, ob die hier erstrebte vollkommene Gerechtigkeit des Urteils überhaupt möglich sei. Wir alle, auch der von uns aufrichtig hochgeschätzte Verfasser, sind nun einmal Kinder unserer Zeit und können den Standpunkt des modernen Menschen selbst dann nicht verleugnen, wenn wir von den Erscheinungen der Gegenwart absehen. *Gerade in einem großen Zusammenhang geschichtlicher Darstellung* kommt er immer zum Ausdruck, muß zum Ausdruck kommen. Weshalb ihn dann nicht eingestehen? — Was die geschichtliche Darstellung wirklich auf solche Weise hie und da an der mehr prätendierten als wirklichen Objektivität einbüßen sollte, würde sie an Wärme und anregender Kraft gewinnen.

G. Pauli.

Germanische Frühkunst. Herausgegeben von Prof. *Karl Mohrmann* und Dr. ing. *Ferd. Eichwede*, Hannover. Leipzig 1905, Chr. Herm. Tauchnitz. Lieferung 1—5.

Das vorliegende Werk will einmal den Blick öffnen für die unübertrefflichen Schöpfungen unserer Ahnen, dann aber will es auch dazu beitragen, unsere modernen Kunstbestrebungen in gesunde Bahnen zu weisen. Der Kunsthistoriker weiß zur Genüge, wie viel germanisches Element in zahlreichen Werken romanischer Länder enthalten ist. Man denke nur einmal an die Zeit der Völkerwanderung und an das, was germanischer Kunstsinn in die in formenherbe, erstarrte, byzantinisch beseelte spätrömische Kunst hinein getragen hat. So ist ja gerade die Longobardenherrschaft in Italien von hervorragender Bedeutung gewesen; denn aus dem Zusammenfluß der longobardischen Kultur mit der von Ostrom ist eine neue Kunst in Oberitalien entstanden von durchaus ornamentalem Charakter, wie wir sie so deutlich in Modena und anderen Städten sehen. Diese lombardische Ornamentik bildet einen Teil germanischer Frühkunst. Noch deutlicher drückt sich germanisches Wesen in jenen Kunstwerken aus, die unter dem Einfluß der deutschen Kaiserzüge in Italien entstanden. Man denke an die Türen zu S. Zeno in Verona. Wie sehr sich germanischer Geist in italienischen Kunstwerken erhalten, beweisen unter anderen die Statuen von Roland und Olivier am Domportal zu Verona, beweist das einzigartige Relief mit Theoderich, der einen Hirsch jagt, an S. Zeno. Ganz ähnlich liegen die Dinge in der nordischen Kunst, wo sich keltischer mit germanischem Geiste vereinigt, dessen Hauch man auch da verspürt, wo die Werke nicht eine so deutliche Sprache führen wie die Steinkreuze in England und Schottland mit ihren Bandverschlingungen oder die Tiersymbole norwegischer Kirchen. — Diese schöne Publikation, deren Tafeln fast durchaus ornamentalen Charakter tragen (denn die Auswahl haben Architekten besorgt, die ihren Kunstgenossen in dem oben angedeuteten Sinne Anregung verschaffen wollen), hat noch einen historisch bemerkenswerten Nebenzweck; denn sie will an Hand der vorgewiesenen Beispiele nachweisen, daß man nur von einer »byzantinischen« Kunst des Ostens, einer »romanischen« Kunst für die Leistungen romanischer Völker reden kann, daß aber neben diesen beiden Künsten und gleichberechtigt neben ihnen die »germanische« Kunst einher ging. So bildet sie gleichzeitig eine bedeutende Illustration zu einer brennenden Tagesfrage der Kunstforschung und dürfte darum auch dem Forscher neben dem Künstler willkommen sein. Die vorliegende *erste* Lieferung des Werkes (das Gesamtwerk ist auf 120 Tafeln in Lichtdruck angesetzt, in zwölf Lieferungen à 6 M.) bringt in vollendeter künstlerischer Form Beispiele germanischer Ornamentalkunst von S. Stefano in Bologna, von der Kirche zu Pomposa, vom Dom zu Hildesheim, von der Kirche zu Sal in Jütland und andere.

Bis die vorstehenden Zeilen zur Veröffentlichung kommen konnten, sind inzwischen von dem auf 12 Lieferungen vorgesehenen Werke weitere Lieferungen und zwar 2 bis 5 erschienen. Die großen Erwartungen, die man an das erste Erscheinen geknüpft hat, werden vollauf befriedigt. Die Motive sind mit feinem, architektonischen Verständnis und einer, man kann sagen, kunsthistorischen Gründlichkeit ausgesucht. Aus all den Gegenden des Nordens wie des Südens, wo frühgermanischer Geist sich eine eigene Sprache gebildet hat, liegen in mustergültiger Wiedergabe

Proben vor. Man kann diese Tafeln als eine Illustration zur Geschichte der germanischen Völkerstämme betrachten, so vollendet ist ihre Auswahl. Welche Aufgaben unseren modernen Architekten noch erwachsen werden, wenn sie sich erst einmal tiefer in den Geist der deutschen Vergangenheit versenkt haben, wenn sie die zahllosen ornamentalen Motive, die unsere primitiv empfindenden Vorfahren an Kirchenbauten zu einem reizvollen Liniengefüge vereinigt hatten, in ihre eigene künstlerische Produktion aufgenommen haben, läßt sich heute noch nicht überschauen, und doch drängt das ganze Streben der Gegenwart wieder zurück zu unserer Vergangenheit. Wir sehen das vor allem an den in den letzten Zeiten ausgeführten großen öffentlichen Monumentalbauten, von denen ich an dieser Stelle nur das Rathaus zu Kopenhagen und das zu Leipzig erwähnen möchte. Aus den oben angedeuteten Empfindungen heraus ist bei diesen beiden Bauten zum Teil der bildhauerische Schmuck erwachsen, und man muß sagen, wenn man an Hand der vorliegenden Tafeln die Formensprache unserer Vorfahren betrachtet, fühlt man, daß die älteste germanische Kunst seelisch mehr vertieft gewesen ist als wie man bis auf den heutigen Tag angenommen hat. Allzu lange hat uns die Bewunderung für die Vollkommenheit der Renaissancekunst unsere altdeutsche Kunst vorenthalten, und wir wollen es dem Verlag von Tauchnitz als besonderes Verdienst anrechnen, daß er versucht, durch eine derartige Publikation unser Auge wieder zu öffnen für die künstlerisch reizvolle Formensprache frühgermanischer Kunst. *Dr. Georg Biermann.*

Theobald Hofmann. *Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance.* Leipzig 1905. 100 Mark.

Der Architekt *Theobald Hofmann* in Elberfeld ist vor einigen Jahren mit einer gehaltvollen Studie über die Villa Madama in Rom hervorgetreten, die ihm den großen Staatspreis der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden eingetragen hatte. Die Untersuchungen über Raffael als Architekten mußten ihn auf die »Urstätte für das bauliche Wissen Bramantes und Raffaels« nach Urbino führen. Er fand, daß nicht erst um 1500 Bramante die Hochrenaissance geschaffen habe, sondern daß der aus Dalmatien gebürtige Luciano da Laurana bereits 1465 in dem Palazzo Prefettizio in Pesaro und in dem Schloßbaue von Urbino den entscheidenden Schritt zur Hochrenaissance getan hat. Schon Reber hatte (1889) Luciano da Laurana als Begründer der Hochrenaissance gefeiert. Hofmann aber gibt erst durch seine stilkritischen Untersuchungen die vollgültigen Beweise. »Der Palastbau Lucianos in Urbino war der Urquell der Hochrenaissance und es ist deshalb gerechtfertigt, deren Beginn ein ganzes Menschenalter früher anzusetzen« (Sp. 221). Mit diesen Worten faßt Hofmann seine Untersuchung, zusammen, die von einem stattlichen Abbildungsmaterial (112 Tafeln Lichtdruck mit 451 Einzelbildern) vortrefflich unterstützt wird. Nach kurzen »zeitgeschichtlichen« Bemerkungen über Federigo di Montefeltro, über Luciano da Laurana, Francesco di Giorgio — dem Vasari das Hauptwerk Lucianos zuwies — und über Baccio Pontelli, Bemerkungen, in denen die Überlieferung geprüft und berichtigt wird, wendet sich Hofmann dem Studium der Bauten zu. Wiederholt hat er das ganze Gebiet durchquert und es ist ihm gelungen, den Baubestand aus der Zeit Federigos II. vollständiger zu überblicken, als bisher möglich gewesen ist. Freilich hat die Nachforschung ergeben, daß von all den vielen Bauten Federigos nur der Palastbau von Urbino allein als baukünstlerisches Werk in Frage kommt.

Der Schwerpunkt der bautechnischen und künstlerischen Untersuchungen liegt denn auch in den Kapiteln, die sich mit dem Palazzo Ducale von Urbino als eine Schöpfung Lucianos und des Umbaues des Palastes in Gubbio als einem in Anlehnung an das Schloß in Urbino entstandenen Werk Francesco di Giorgios befassen.

Mit dieser Ausscheidung des Palastes von Gubbio aus dem Werke Lauranas tritt Hofmann der allgemein herrschenden, im Cicerone kodifizirten Meinung entgegen. Die baustilistische Untersuchung aber und der Hinweis auf die schriftliche Überlieferung Giovanni Santis gibt diesem Schluß Hofmanns eine kaum zu erschütternde Beweiskraft. An diese Kapitel schließt eine Erörterung über die für die Hochrenaissance charakteristische Formengebung, die in dem Streben nach architektonischer Geschlossenheit, nach folgerichtiger, der konstruktiven Idee gemäßer Anwendung der Formen gefunden wird. In feinsinniger Analyse wird auf die unterscheidenden Merkmale von der Weise der Frührenaissance, hingewiesen und hervorgehoben, was in technischer, tektonischer und formaler Hinsicht von Laurana Neuartiges geleistet worden ist. Den Schluß der sorgfältigen Studie bildet ein Abschnitt über den Einfluß auf die Blütezeit der Renaissance. Erwähnt sei noch ein Beitrag von Prof. Dr. *Breitfeld* über die Steinmaterialen, die bei den untersuchten Bauten zur Verwendung gekommen sind.

Die überaus reichliche und sorgfältige Illustration des Werkes, zumeist Lichtdrucke nach bekannten und neuen Aufnahmen und einigen gezeichneten Aufnahmen erhöht außerordentlich den Wert dieser fleißigen und von begeisteter Liebe zum Gegenstand getragenen Arbeit. In einer Zeit, in der sich viele der Jüngeren ganz abwenden möchten von der Lehre und dem Beispiel älterer klassischer Kunst, verdient diese gediegene Arpeit doppelte Aufmerksamkeit. Wer sie mit Aufmerksamkeit studiert, wird in ihr auch dann Anregung und Förderung finden, wenn sein Ideal auch auf anderes als auf die harmonische Klassizität italienischer Renaissance orientiert ist. *R. Graul.*

Dresdener Jahrbuch 1905, Beiträge zur bildenden Kunst. Herausgegeben von *Dr. Karl Koetschau* und *Dr. Fortunat Schubert-Soldern.* Dresden 1905, Verlag von Wilh. Baensch. Preis brosch. 12. M.

Das Dresdener Jahrbuch soll in erster Linie der örtlichen und künstlerischen Kultur der Stadt Dresden dienen und stellt vorläufig einen Versuch dar, von dem man mit Recht wünschen kann, daß er überall Beifall finden möchte. Von den vierundzwanzig in diesem Jahrbuch enthaltenen Aufsätzen behandelt ungefähr die Hälfte die Kunstgeschichte, die Museen und Privatsammlungen, die andere Hälfte die moderne Kunst und die Ausstellungen. Neunzehn der bekanntesten in Dresden ansässigen Kunsthistoriker haben Beiträge geliefert. So spricht H. Wölfflin nochmals über Dürers Dresdener Altar, wobei er seinen früheren Widerspruch gegen Dürers Urheberschaft fallen läßt; Woermann behandelt Dycks frühe Apostelfolge; Georg Treu bringt neue Beweise zu der Dresdener »Mänade«, die er auf das berühmte Werk des Skopas zurückführt, Koetschau aber gibt schätzenswerte Anregungen über die Verwertung der Museen. Weitere Aufsätze entstammen der Feder von W. von Seidlitz, der Courbets »Steinklopfer« behandelt und eine Würdigung des jetzt als Direktor an das Berliner Kupferstichkabinett berufenen Professors Max Lehrs unternimmt. Max Lehrs selbst hat über Toni Stadler geschrieben, während P. Hermann über französische Plaketten und speziell über Ovid Vencesse spricht. Beiträge zur Architektur haben E. Hänel und Franz Schumacher gegeben, E. Zimmermann wirft einen Rückblick auf das Dresdener Kunstgewerbe im Jahre 1904. Endlich hat Robert Bruck neben einem kunstgeschichtlichen

Beitrag über eine Miniatur der Leipziger Stadtbibliothek und Groß-St. Martin zu Köln in einem bemerkenswerten Aufsatz den Sächsischen Kunstverein behandelt und C. Gurlitt die Zukunft der Dresdener Museen zum Gegenstand der Betrachtung gemacht.

KARLSRUHER KUNST

Die monumentale Ausschmückung städtischer Plätze kann dem Künstler kaum eine reizvollere Aufgabe stellen als den *öffentlichen Brunnen.* So selten es ist, daß heutzutage einmal ein öffentliches Denkmal durch eine originelle Abweichung vom ewigen Einerlei von Sockel und Figur unser Interesse fesseln kann: beim Brunnen hat der Künstler schon durch das belebende Element des Wassers ein Mittel, die künstlerische Wirkung in aparter Weise zu steigern und zu bereichern, und ist überhaupt bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der Brunnenformen, namentlich da, wo Architektur und Plastik zusammenwirken, in keiner Weise an ein hemmendes Schema gebunden. Es war daher ein glücklicher Gedanke der Karlsruher Stadtverwaltung, für die geplante künstlerische Ausgestaltung hiesiger Plätze auch die Anlage künstlerischer Monumentalbrunnen ins Auge zu fassen, um so mehr, als dabei vor allem unserer *jüngeren* Künstlergeneration Gelegenheit gegeben werden sollte, ihr Können in öffentlichen Werken zu zeigen. Zwei dieser Arbeiten sind im Laufe dieses Sommers fertig geworden. Schon seit einigen Monaten ist der *Trinkbrunnen vor der kleinen Kirche,* eine Schöpfung des hiesigen Bildhauers *Karl Taucher,* dem Gebrauch übergeben. Die streng und herb stilisierte Bronzefigur eines knienden Knaben krönt den steinernen Aufbau des Brunnenkörpers, der das Wasser durch mehrere Becken stufenförmig herableitet. Die Komposition des Brunnens zeigt eine stille, vornehme Einfachheit, die sich um so glücklicher dem anspruchslosen Louis seize-Charakter ihrer architektonischen Umgebung einfügt. Man hat hier wirklich einmal das Gefühl, daß Altes und Neues zusammengehört und sich harmonisch ergänzt, nicht wegen einer pedantisch nachahmenden historischen Strenge, sondern deshalb, weil ein feines künstlerisches Empfinden das Ganze zu einer Einheit der Stimmung zusammengebracht hat.

Inzwischen ist auch ein größeres Werk der gleichen Gattung, auf dessen Vollendung das öffentliche Interesse diesmal in besonderem Maße gespannt war, seiner Vollendung entgegengegangen. Es ist der *Stephansbrunnen* auf dem Stephansplatz (hinter der Hauptpost), der in seinem architektionischen Teil von Professor *Hermann Billing,* in seinem plastischen Teil von *Hermann Binz* entworfen ist. Der Charakter des Brunnens als reiner Zierbrunnen ohne irgend eine praktische Nebenbestimmung ließ der Phantasie des Künstlers um so freieren Spielraum. In der Tat liegt die künstlerische Bedeûtung der Arbeit vor allem in der Selbständigkeit und Originalität des kompositionellen Gedankens, der in keiner Weise an irgend ein vorhandenes Vorbild des gleichen Gegenstandes erinnert. Das kreisrunde Wasserbecken wird von einem Kranz hermenartiger Pfeiler umgeben, die oben durch ein leichtes Gesims verbunden sind und deren wasserspeiende Köpfe Karikaturen bekannter hiesiger Persönlichkeiten darstellen. Damit ist auch dem Humor eine kleine Konzession an sein altes deutsches Recht gemacht worden. Die Hauptwasserquelle wird von einer im Becken aufgestellten nackten weiblichen Bronzefigur aus einer Urne ausgegossen. Recht glücklich ist die Lösung, wie die, nicht eigentlich streng stilisierte, freistehende, dazu in einem andern Material ausgeführte Statue mit der Steinarchitektur des Brunnens im Raum zusammengeht. Seinen vollen Reiz entfaltet das ganze Werk natürlich auch erst dann, wenn der Brunnen läuft und das lebendige Spiel der Wasserlinien als ergänzender Kompositionsfaktor mit der Architektur und Plastik zusammenwirkt. Der Stephansbrunnen ist die erstere *größere* Schöpfung, die von dem Aufschwung der modernen Kunst in Karlsruhe in einem öffentlichen Monumentalwerk Zeugnis ablegt. Bis jetzt war die moderne Kunst, wenn man etwa von den Bilderkäufen für die Galerie und dergleichen absieht, im wesentlichen auf den Kunstsinn *privater* Auftraggeber angewiesen. Nun steht auch noch die Ausführung weiterer öffentlicher Projekte in nächster Zukunft in Aussicht. Wir wollen also hoffen, daß mit der Errichtung des Stephansbrunnens die für das Karlsruher Kunstleben so nötige und lang erwartete neue Ära der staatlichen und kommunalen Kunstpflege angebrochen ist.

K. WIDMER.

DENKMALPFLEGE IN VENEDIG

Gegenwärtig nehmen besonders die Arbeiten in der Frarikirche das Interesse in Anspruch. Dieselben nehmen immer größere Dimensionen an: die ganze Sakristei wird so gut wie neu gebaut. Das Gewölbe und die Seitenwände dieses ganzen Raumes, die Apsis der Bellinikapelle waren in gefahrdrohendstem Zustande durch das entsetzliche Gewicht der auf dem Gewölbe lastenden Akten des Staatsarchivs. Nach Entfernung der Barockstukkaturen zeigte sich, wie dieser ganze Bau nur wie durch ein Wunder sich noch aufrecht erhalten konnte. Die große rechts liegende Wand des Querschiffs der Kirche, durch deren Pforte man die Sakristei betritt, mußte neu fundamentiert werden. Die Verstärkung dieser hohen Wand wird wesentlich erschwert durch Rücksichtnahme auf die ornamentalen Fresken, welche als Hintergrund für die an derselben angebrachten Monumente dieselbe schmücken. Sehr wichtig ist, daß beschlossen wurde, die im 17. Jahrhundert hoch oben angebrachten riesigen halbkreisförmigen Fenster durch die ursprünglichen kleinen gotischen Doppelfenster zu ersetzen, auf Grund der noch vorhandenen Spuren. — Im Hauptschiffe der Kirche und den beiden seitlichen Kapellen des Haupteinganges sind die Arbeiten schon sehr weit gediehen. Allüberall wird der zutage getretene ursprüngliche Freskenschmuck wieder sorgfältig hergestellt.

Das Tizian- und Canovamonument sind zurzeit noch unter einem Wald von Gerüsten begraben. Noch lange Zeit wird die gewaltige Arbeit in Anspruch nehmen, die sich fast auf alle Teile der Kirche gleichzeitig erstreckt. (Wie früher mitgeteilt, sind die wichtigsten Gemälde der Kirche nach der nahegelegenen Filiale S. Toma verbracht und dort gut aufgestellt worden.) Der Turmhelm von S. Giorgio maggiore ist gegenwärtig, reparaturbedürftig, vollkommen eingerüstet. Der Wiederaufbau der durch den

Einsturz des Markusturms herabgerissenen Schmalseite der Bibliothek ist schon ziemlich weit gediehen. Der unterste Teil des Baues ist bereits emporgewachsen. Die alten Prokurazien sind in ihren wesentlichsten Teilen restauriert und der gefahrdrohendste Teil, der mittlere, beim Durchgang nach Ponte dei Dai völlig neu fundamentiert und in den inneren Teilen vollkommen neu aufgebaut worden. Nur ein letztes Überbleibsel des Gerüstes bedeckt noch einen kleinen Teil der Fassade. — Der schönste Palast Venedigs, Palazzo Dario am Canal grande, wird von Grund aus neu fundamentiert und die Innenmauern neu aufgebaut. Dicht daneben liegt der Palast Wolkoff. Die ganze gotische Fassade mußte abgetragen werden und ist nun, genaue Wiederholung der alten, vollkommen neu aufgebaut worden. — Am 1. Oktober wird die neue Fassade der Kirche della Pietà auf der Riva enthüllt werden, welche infolge eines hochherzigen Vermächtnisses nach den alten Plänen Massaris vollendet wurde. *A. WOLF.*

NEKROLOGE

In Basel starb am 24. August im Alter von 84 Jahren Herr **Dr. Eduard His-Häusler**, dessen Name mit der Baseler Kunstsammlung und der wissenschaftlichen Holbeinforschung auf das engste verknüpft ist. Eine ausführliche Würdigung des Verstorbenen bereitet für die nächste Nummer der »Kunstchronik« einer seiner Freunde vor.

In Paris ist am 6. September der Kunsthändler **S. Bing** gestorben, der in der modernen kunstgewerblichen Bewegung Frankreichs eine große Rolle gespielt hat. Bing war geborener Hamburger, lebte aber schon viele Jahre in Paris, wo er sich zunächst besonders um die japanische Kunst verdient gemacht hatte. Die meisten Pariser Sammler japanischer Kunstsachen hatten an Bing, der Japan bereist und von dort große Schätze gebracht hatte, einen kundigen Berater, und Edmond de Goncourt wie Ary Renan, Philipp Burty wie Gillot und Duret machten viele ihrer Einkäufe unter Beihilfe Bings. Bing galt denn auch für den besten Pariser Kenner japanischer Kunst und wurde bei allen großen Versteigerungen japanischer Kunstwerke als Sachverständiger zugezogen. So leitete er die letzte große derartige Versteigerung, die des Japaners Hajaschi, vor drei Jahren. Nachdem Bing zwanzig Jahre lang allein die Japaner poussiert und in seinem geschmackvoll eingerichteten Kaufhause in der Rue de Provence die Liebhaber für japanische Kunst begeistert hatte, erwärmte er sich plötzlich dermaßen für die neue Bewegung im europäischen Kunstgewerbe, daß er das ganze Haus von japanischen Dingen räumte und mit den Millionen, die ihm das japanische Geschäft eingebracht hatte, dem sogenannten Art nouveau eine glänzende Heimstätte eröffnete. Besnard malte Decken und Wände in dem neu eingerichteten Hause, de Feure, Charpentier, Majorelle schufen die innere Einrichtung, und alles, was in Paris neue Tapetenmuster zeichnete, Möbel schreinerte, Krüge und Gläser formte, Bilder malte und Statuen modellierte, die mit den Forderungen der modernen Kunstbewegung übereinstimmten, brachte seine Werke zu Bing. Diese Bewegung war nicht tief genug und hielt nicht lange genug an, um für den Unternehmer lohnend zu werden. Bing war auch nicht der Mann, der mit eigenem, festen Urteil eine solche Bewegung hätte leiten können. Er ließ den Künstlern freie Bahn, und viele von ihnen förderten Dinge zutage, die nicht nur unbrauchbar, sondern obendrein gar noch häßlich waren. So ist die moderne kunstgewerbliche Bewegung, die in England, Amerika und in Deutschland so schöne und Dauer versprechende Blüten gezeitigt hat, in Paris ziemlich unfruchtbar im Sande verlaufen. Bing kämpfte ein Jahrzehnt lang, dann gab er das aussichtslose Ringen auf, um wieder zu seiner alten japanischen Liebe zurückzukehren. Im letzten Jahre versteigerte er den Rest des Inhaltes seines Kaufhauses, um sich von der modernen Kunst zurückzuziehen und hinfort nur noch japanische Kunstsachen zu führen. Ehe er sein neues Haus völlig eingerichtet hatte, überraschte ihn der Tod im Alter von 67 Jahren. Das moderne Kunstgewerbe in Frankreich, wie die japonisierende Bewegung hat im vieles zu verdanken.

In Breslau verstarb am 14. September im Alter von 53 Jahren der Bildhauer Professor **Christian Behrens,** Inhaber des Meisterateliers für Bildhauerei im Breslauer Museum und der Schöpfer des Kaiser-Wilhelm-Denkmals und vieler hervorragender Werke, von denen eine große Anzahl in Dresden steht, wo Behrens früher tätig gewesen ist.

In London verstarb kürzlich einer der bedeutendsten englischen Architekten, **Alfred Waterhouse.** Er war im Jahre 1830 geboren und hatte sich durch ausgedehnte Reisen und Studien vornehmlich in Deutschland und Frankreich auf seinen Beruf vorbereitet, den er zunächst in Manchester und später in London ausübte. In beiden Städten hat er ein ausgiebiges Feld für seine schöpferische Tätigkeit durch eine Reihe von Monumentalbauten, womit er diese Städte geschmückt hat, gefunden. Der Schwurgerichtshof und das Rathaus in Manchester, das naturgeschichtliche Museum, das City-Institut, das nationalliberale Klubhaus und das noch im Bau begriffene Universitätshospital in London, alles Werke Waterhouses, gehören mit zu den besten Schöpfungen auf dem Gebiet moderner Architektur.

In Saint-Laurent-du-Var ist im Alter von 93 Jahren der Marinemaler **M. François Barry** gestorben. Barry war einstmals offizieller Hofkünstler des Königs Louis Philipp. Im Museum von Versailles hängt seine »Einnahme von Algier«. Zwei seiner Hauptwerke besitzt der Kaiser von Rußland. Seit vielen Jahren hatte Barry überhaupt nicht mehr gemalt.

Enrico Sacchetti, einer der genialsten italienischen Karikaturisten, ist, wie aus Mailand berichtet wird, infolge eines Sonnenstiches, den er im Manöver erlitten hatte, gestorben. Seine Karikaturen bildeten den Hauptreiz der illustrierten Wochenschriften Verde ed Azzurro, Pasquino, Teatro Illustrato und anderen.

Der soeben im Alter von 74 Jahren in Paris gestorbene Medailleur **Alphee Dubois** kann als der Vater der modernen französischen Plaketten- und Medaillenkunst angesehen werden. Natürlich gab es auch vor ihm schon französische Medailleure, aber die Oudiné, Montagny, Vautier, Gallé usw. waren im besten Falle brave und tüchtige Arbeiter, und bei David von Angers war die Medaille weiter nichts als ein etwas kleines Relief, das zudem den Namen Medaille kaum verdient, weil es nicht geprägt, sondern gegossen wurde. Alphee Dubois, den wir schon als fünfzehnjährigen Jungen, wo er die von seinem plötzlich erblindeten Vater, ebenfalls einem Medailleur, begonnenen Arbeiten vollenden mußte, tätig sehen, befreite die Medaille von den handwerklichen und konventionellen Banden und eröffnete die lange Reihe französischer Künstler, unter denen der früh gestorbene Daniel Dupuis und die noch lebenden Oscar Roty, Alexander Charpentier, Carabin, Dupré, Michel Cazin und Vernon besonders hervorragen. Als Lehrmeister hatte Dubois neben seinem Vater, dessen Unterweisung nach seiner Erblindung aufhörte, den Bildhauer Duret, dessen napolitanischer Fischerjunge ein Meisterwerk der modernen Skulptur ist, und nach bestandener Lehrzeit ging er mit dem Staatspreise nach Rom. Lange Zeit arbeitete er dann für die Regierung Napoleons III., der alle mehr oder weniger wichtigen

Ereignisse seiner Herrschaft auf diese Weise verewigen ließ, ein Brauch, dem auch die dritte Republik treu geblieben ist. So hat Alphee Dubois die Taufe des französischen Kronprinzen, den Empfang der siamesischen Gesandtschaft in Fontainebleau, die Jahrhundertfeier für Napoleon I. usw. dargestellt. Daneben schuf er die Porträts des Kaisers und der Kaiserin und vieler Mitglieder des kaiserlichen Hofes. Nach der Vertreibung Napoleons blieb Dubois sozusagen der französische Hofmedailleur und begann seine republikanische Laufbahn mit der zum Andenken an die Proklamation der Republik geprägten Medaille. Seine Arbeiten sind nicht persönlich und charakteristisch, wie die von Daniel Dupuis, Charpentier, Roty und Carabin, aber sie sind weit entfernt von der akademischen Kälte bei Oudiné und bei Chaplain, und im allgemeinen kann man sagen, daß Alphee Dubois die Brücke geschlagen hat, von der handwerksmäßigen und akademischen Banalität der Medailleure der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu der freien und persönlichen Plaketten- und Medaillenkunst, die in den letzten dreißig Jahren aufgeblüht ist.

Im Alter von 38 Jahren starb der talentvolle Berliner Porträtmaler **Walter Meyer-Lüben.**

Der Bildhauer **André Delorme,** der als Schüler Bonnassieux', im Jahre 1857 den zweiten Rompreis mit seinem »verwundeten Odysseus« erworben hatte, ist im Alter von 76 Jahren gestorben. Er hat mit Vorliebe antike Stoffe behandelt, aber auch die Heiligenkunst hat durch ihn wesentliche Bereicherung erfahren. Als Porträtist wurde er besonders geschätzt.

PERSONALIEN

Aus Frankfurt a. M. kommt die sehr überraschende Nachricht, daß Professor **Ludwig Justi die Leitung des Städelschen Institutes abgibt** und an Stelle des Professors von Oettingen als Sekretär der Kgl. Aakademie der Künste nach Berlin berufen worden ist. Der Grund seines Wegganges von Frankfurt, der dem dortigen Kunstleben einen außerordentlich empfindlichen Verlust zufügt, liegt in den Verwaltungsverhältnissen des Instituts. Gerade Justi hatte sich durch die Erwerbung eines Meisterwerkes von Rembrandt und durch seine ausgezeichnete Neuordnung der Galerie um das Städelsche Institut rasch großes Verdienst erworben. Genau wie schon seinen beiden Vorgängern durch die unleidlichen Verhältnisse die Lust verging, weiter eine Direktortätigkeit auszuüben, so verläßt auch Justi seine Stellung sogar wegen tiefgehender Differenzen mit der Administration, die folgenden Grund haben: Die Stadt Frankfurt hatte kürzlich fast gleichzeitig zwei große Legate erhalten, deren Zinsen zur Erwerbung von Gemälden verwendet werden sollen. Die Anschaffung und Aufbewahrung der Kunstschätze, für welche aus diesen Legaten jährlich etwa 120000 Mark zur Verfügung ständen, hatte die Stadt der Administration des Städelschen Institutes angeboten; dieses jedoch hat trotz der eifrigsten Bemühungen Justis und der zahlreichen Frankfurter Kunstinteressenten jedes Zusammengehen mit der Stadt abgelehnt. Die »Vossische Zeitung« bemerkt dazu: »Die Furcht, daß ja vielleicht ein dritter in die selbstherrliche Administration mit hineinreden könnte, hat die Herren veranlaßt, eine Zuwendung abzulehnen, die ihr in Deutschland die erste Stelle unter allen sammelnden Bildergalerien verschafft hätte; sie hat aus dieser Rücksicht auch ganz kalt ihren Direktor gehen lassen. ‚Was ist ihr Hekuba'? Justi ist der dritte namhafte Kunstgelehrte, der an der Spitze dieses Institutes nach endlosen Widerwärtigkeiten Schiffbruch leidet«. Auch der treffliche Assistent der Sammlung hat, wie wir hören, sein Amt niedergelegt. Allerdings beruft sich die Verwaltung auf den für sie bindenden Staedelschen Stiftungsbrief, wonach das Museum mit keinem anderen Kunstinstitut vermischt werden dürfte.

An Stelle des nach Weimar übersiedelnden Senatsmitgliedes, Bildhauers Professor Adolf Brütt, ist der Bildhauer Professor **Peter Breuer** in Berlin zum Mitglied des Senats der Akademie der Künste in Berlin berufen worden.

Die durch den Tod von Alois Riegl erledigte zweite ordentliche Professur für Kunstgeschichte an der Wiener Universität ist mit Dr. **Max Dvorak** besetzt worden. Dvorak ist ein Schüler Wickhoffs und hat sich im vorigen Jahre mit einem Schlage einen Namen gemacht durch seine Arbeit über die Brüder van Eyck, die von einigen für die »Lösung« des großen Rätsels angesehen wird. Die Professur war erst Julius v. Schlosser angeboten worden.

Wien. Für den Medailleur **Rudolf Marschall,** dessen Ernennung zum Professor an der Kunstakademie seinerzeit große Konflikte verursachte, und der nunmehr aus der Akademie ausgeschieden ist, hat das Unterrichtsministerium in Wien eine eigene Anstalt errichtet.

Der bisherige Bibliothekar am Bayrischen Nationalmuseum in München, Dr. **Ph. Halm,** ist zum Konservator daselbst ernannt worden.

Andreas Achenbach begeht am 29. September seinen neunzigsten Geburtstag.

FUNDE

Ein unbekanntes **Porträt Baruch Spinozas** ist, wie das »Athenaeum« meldet, im Besitz des Richters Mayer Sulzberger in Philadelphia aufgetaucht. Das Bild scheint gemäß Stammbaum und anderen Merkmalen unzweifelhaft echt zu sein. Es trägt auf der Rückseite die französische Bemerkung, daß es als Geschenk einiger seiner jüdischen Pächter in Besitz des aus der Halsbandgeschichte bekannten Kardinals von Rohan kam.

In der **Grotte von Altamira** in Spanien wurde eine Anzahl in den Felsen eingeritzter Tierbilder aufgefunden, deren Wert als prähistorische Zeugnisse heute unzweifelhaft feststeht und deren Alter auf gleiche Stufe wie die 1895 von Emil Rivière in der Grotte von La Mouthe entdeckten zu setzen ist. In diesen eingeritzten Tierbildern der beiden Grotten haben wir höchstwahrscheinlich überhaupt die ersten Anfänge einer menschlichen Bilderschrift vor uns, und die skizzenhaft entworfenen Tiergestalten gehören Gattungen an, die am Ende der Eiszeit fast ganz Europa bewohnt haben, jetzt aber im Süden nicht mehr vorkommen. So kann man deutlich Hirsch, Wildschwein, Rind, Ziege und andere erkennen. In erster Linie wird der moderne Anthropologe sich dieses neuen Fundes bemächtigen, aber auch für die Kunstgeschichte dürfte der Nachweis dieses ältesten Zeichens künstlerischen Lebens nicht ohne Interesse sein.

AUSSTELLUNGEN

Im **Leipziger Kunstverein** findet zurzeit eine vortreffliche und fein zusammengestellte *Menzel-Ausstellung* statt, die 300 Werke des verstorbenen Meisters, darunter seine besten Stücke, welche von der Nationalgalerie meistenteils hergeliehen wurden, enthält. Leipzig sieht hier wohl zum letztenmal die beiden früher in hiesigem Privatbesitz befindlichen Gemälde »Der Marktplatz von Verona«, das, wie wir bereits meldeten, von der Dresdener Galerie für 110000 Mark angekauft worden ist, und »Das Ballsouper«, eines der feinsten Werke, die Menzel überhaupt geschaffen hat, das von der Nationalgalerie um den Preis von 160000 Mark erworben wurde.

Im **Künstlerhaus zu Wien** findet zurzeit eine Ausstellung von Bildern und Skizzen des russischen Malers Alexander Sergejewitsch Borissoff statt, die Schilderungen von der nördlichen Polargegend enthalten und sowohl wegen ihrer malerischen Qualitäten als auch durch den ungewöhnlichen Gegenstand des Themas Aufsehen erregen.

Die **Wiener Sezession** veranstaltet für die Monate November-Dezember in ihrem Gebäude eine *Ausstellung* von Werken modern religiöser Kunst. Diese Ausstellung, welche sich nicht nur auf in Österreich tätige Künstler beschränkt, soll Malerei, Plastik, Graphik und angewandte Kunst umfassen, jedoch nur Vorwürfe religiösen Charakters enthalten.

Im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum findet zurzeit eine **Ausstellung niederrheinischer Töpfereierzeugnisse** aus der Zeit vom 17. bis 19. Jahrhundert statt.

Die erste Herbstausstellung von **Pietro del Vecchios Kunstsalon** in Leipzig zeigt neben graphischen und plastischen Kollektionen die folgenden Sonderausstellungen: die Worpsweder Landschafter sind mit 38 Werken, der Leipziger Georg Zenker mit 28 Gemälden und Studien, Käthe Olshausen-Schöneberger mit 14 Originalzeichnungen, Professor W. Unger mit 40 Originalradierungen, F. Sievers mit 12 Originalaquarellen vertreten.

In **Pittsburg** in den Vereinigten Staaten wird in der Zeit vom 2. November bis zum 1. Januar 1906 in den Sälen des Institutes Carnegie eine internationale Ausstellung für Malerei stattfinden.

VERMISCHTES

Aus der **Galerie** des Herrn **Leopold von Lieben in Wien** wurden zwei wertvolle Gemälde im Werte von 40—50000 Kronen gestohlen. Das erste Bild ist Böcklins »Fischender Pan« und stellt zwei Satyrn da, die ein Meerweib mit einem Netz aus dem Wasser ziehen. Das zweite Bild ist ein angeblicher Troyon und zeigt drei Kühe auf sumpfiger Wiese. Dem Wiederbringer der beiden Bilder ist eine Prämie von 2000 Kronen zugesichert.

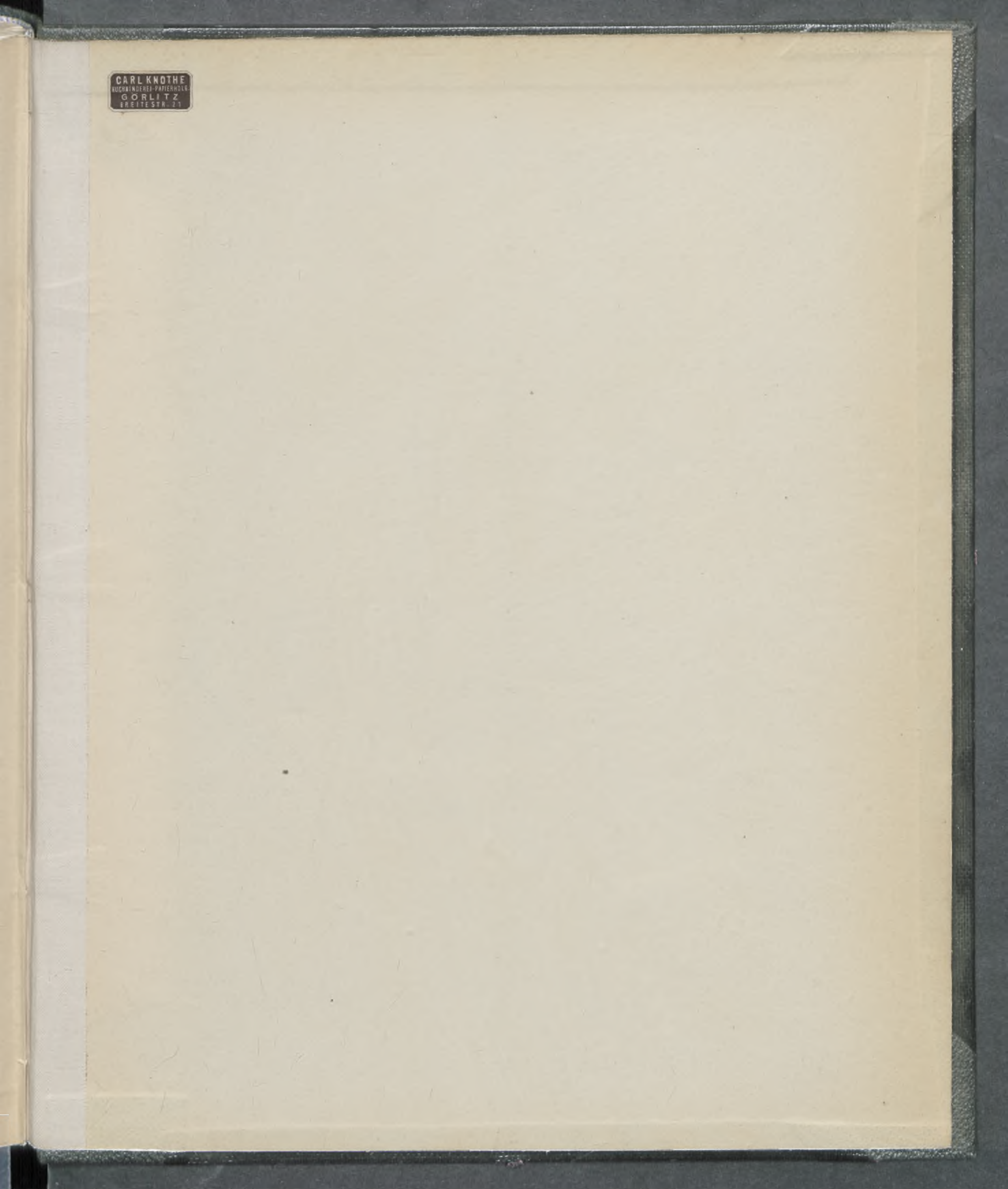
Herr Professor Klinger teilt mit, daß am 6. September der Kauf der **Villa Romana** bei Florenz in aller Form abgeschlossen worden ist. Gleichzeitig hat man mit den notwendigen Reparaturen und der Einrichtung der geplanten Künstlerateliers begonnen, so daß man hofft, die Villa schon in den nächsten Monaten ihrer Bestimmung übergeben zu können.

Aus Paris kommt die Nachricht, daß die **Minerva des Palais Mazarin** von Vandalenhänden nächtlicherweile so verstümmelt worden ist, daß an eine Wiederherstellung des prächtigen Werkes nicht mehr zu denken ist.

Der talentvolle römische Bildhauer **Filippo Cifariello** hat vor mehreren Wochen nach zwölfjähriger Ehe in einem leidenschaftlichen Anfalle von Eifersucht seine leichtsinnig veranlagte Gattin erschossen. Cifariello, der jetzt in einem Alter von 38 Jahren steht, war früher eine Zeitlang artistischer Leiter der bayerischen Majoliken- und Porzellanmanufaktur in Passau, und kehrte später nach Italien zurück, wo seine Werke großen Beifall erregten. Uns Deutschen ist Cifariello besonders noch durch seine bekannte Arnold Böcklinbüste näher getreten. Sein tragisches Geschick erregt allgemeines Bedauern.

Im **Frankfurter Goethehause** wurde eine von Professor Johannes Götz geschaffene Marmorbüste des jugendlichen Herzogs Karl August von Weimar aufgestellt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig


CARL KNOTHE
BUCHBINDEREI-PAPIERHDLG.
GÖRLITZ
BREITESTR. 21

